

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

**LITERATURĂ ROMÂNĂ, UNIVERSALĂ
ȘI COMPARATĂ,
Anul XXXII, Nr. 1–2, 2010**

EUC
EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA

13, rue Al. I. Cuza, Craiova
ROUMANIE

On fait des échanges de publications avec les institutions similaires du pays et de l'étranger.

ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA

13, Al. I. Cuza street, Craiova
ROMANIA

We make exchanges with similar institutions in Romania and abroad.

Director : GABRIEL COȘOVEANU

Redactor-șef: CĂTĂLIN GHIȚĂ

Secretar general : ARIANA BĂLAȘA

Redactori : CARMEN BANȚA
COSMIN DRAGOSTE
ROXANA GHIȚĂ
SORINA SORESCU
TOMA VELICI

Colegiul director : NICOLAE BALOTĂ (Universitatea „François Rabelais“ din Tours
și Universitatea Le Mans, Franța)
ȘTEFAN BORBÉLY (Universitatea „Babeș-Bolyai“ din Cluj-Napoca)
STEFANO BUSELLATO (Universitatea Pisa și Universitatea Macerata, Italia)
TOMASO CAVALLO (Universitatea Pisa, Italia)
ALEXANDRU CĂLINESCU (Universitatea „Al. I. Cuza“ din Iași)
AL. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior“ din Tg. Mureș)
EIICHI HARA (Universitatea Tohoku, Sendai, Japonia)
SABINE KRAUSE (Universitatea Leipzig, Germania)
MARCO LUCCHESI (Universitatea Federală din Rio de Janeiro, Brazilia)
EUGEN NEGRICI (Universitatea din București)
IRINA PETRAȘ (Cluj-Napoca)
JOSÉ MARÍA REYES CANO (Universitatea Barcelona, Spania)
PETER ROBINSON (Universitatea Reading, Marea Britanie)
DIETER SCHLESACK (Universitatea din București; Camaiore/Italia,
Stuttgart/Germania)
WOLFGANG SCHLOTT (Universitatea Bremen, Germania)
ION SIMUȚ (Universitatea din Oradea)
MONICA SPIRIDON (Universitatea din București)
JOSEPH VISCOMI (Profesor, Universitatea North Carolina, Chapel Hill, S.U.A.)
PAUL VLITOS (Goldsmiths, University of London, Marea Britanie)

ISSN : 1224-5720

CUPRINS

I. Literatura română

MARIANA ANDREI: <i>Teoria călătoriei între nevoie de comunicare și cheltuială de nervi. Jurnal</i> de Marin Sorescu	5
AL. CISTELECAN: <i>Prima doamnă a poeziei (prima cronologic)</i>	14
PETRIȘOR MILITARU: <i>Pseudo-angelologia. Poezia lui Emil Brumaru și metafizica blocată în contingent</i>	27
GABRIEL NEDELEA: <i>Trei viziuni asupra avangardei</i>	39
ANCA MARINA RĂDULESCU: <i>Felix Aderca. Contribuții biografice: etapa craioveană</i>	50
MARIUS VASILEANU: <i>André Scrima despre binecuvântarea purtătorilor de viitor</i>	63

II. Literaturi străine

MARIUS CHELARU: <i>Tradiție și modernitate în Orient și Occident. Câteva considerații despre haiga</i>	87
GEO CONSTANTINESCU: <i>Rafael Alberti y el simbolo del mar</i>	120
MARIUS-CRISTIAN ENE: <i>René Daumal și poezia albă</i>	126
RODICA FRENȚIU: <i>Provocarea literaturii japoneze contemporane: Haruki Murakami și noul umanism postmodern</i>	140
CĂTĂLIN GHIȚĂ: <i>Teroarea indeterminatului ontologic. Le Horla</i> de Maupassant	160
ANA SCUTURICI: <i>Murakami Ryū și ficțiunea subversivă</i>	168
PAUL VLITOS: <i>Uneasy Stomachs: Diet, Malnutrition and the Novel in the 1900s</i>	180

III. Recenzii, miscellanea

ARIANA BĂLAȘA: <i>Starea de sonet</i> de Paul Miclău	187
PETRIȘOR MILITARU: <i>Surrealism, Art and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology</i> de Gavin Parkinson	191
<i>Translating Luciano Erba: A conversation with Peter Robinson</i>	195

I. Literatura română

TEORIA CĂLĂTORIEI ÎNTRE NEVOIE DE COMUNICARE ȘI CHELTUIALĂ DE NERVI. *JURNAL* DE MARIN SORESCU

Mariana ANDREI

Marin Sorescu călătorește prin lume precedat de faima operei sale, oscilând între plăcerea de a gusta și de a mirosi minunile lumii și sentimentul înstrăinării.

Călătorind „cu cravată sau fără cravată”, în țară sau în străinătate, Marin Sorescu și-a arătat, cu voie sau fără voie, sensibilitatea de artist a sufletului care nu pierde ocazia „să prindă aripi” ori să trimită acasă „un mesaj mut din partea cotloanelor străbătute cu pasul, din partea munților atât de iscusiți într-ale frumuseții și măreției”.

Cu toate că Marin Sorescu se declară împotriva jurnalului ca *expresie directă a autorului și ca gen bastard, fără reguli*, publică în 1999, *ceva ca jurnalul și ca romanul* intitulat *Jurnal* și subintitulat *Romanul călătoriilor*.

Nehotărârea autorului nu trebuie să ne mire. În primul rând din cauză că jurnalul, specie în proză, situată la granița dintre istorie literară și beletristică, apărut târziu în literatură, se caracteriza la început ca un gen de sertar, folositor cu precădere autorului, iar mai târziu, ca un gen literar minor, un fel de complicitate între autor și public.

În al doilea rând, în prefața la *Jurnal*, intitulată sugestiv *Jurnalul în ploaie: Generalități*, Marin Sorescu recunoaște că orice scriitor ar dori să aibă un jurnal, întrebându-se retoric, *dar cine să i-l țină? cine să i-l scrie? cine să i-l păstreze?*

Lipsa unui jurnal și în special a unui jurnal intim este un efect al *civilizației*, arată Sorescu, *care așa cum se prezintă ea pe baza mileniului trei, aproape interzice jurnalul intim*, fiind ferm convins că acest „*intim*” atrage *curioșii*, care poartă toată vina, că scriitorul nu poate fi exact în jurnalul său.

Cine sunt acești curioși? Familia și impiegații de mișcare. *Soțiile sunt curioase ca niște impiegați, impiegații curioși ca o soție*. Din cauza lor scriitorul

care, har Domnului, nu duce lipsă de intuiție, încercând să pareze, își simplifică viața sufletească până la Codul stării civile și renunță la tot ce ar putea deranja în dreapta și în stânga. Și atunci, de ce să mai scrie? se întreabă pe bună dreptate Marin Sorescu, asociind curiozității soților pe aceea mult mai periculoasă a securității.

În acest sens, jurnalul, ca *document «abisal» al personalității în desfășurare*, i se pare o formulă de neacceptat. Va accepta, în schimb, jurnalul ca *document de însoțire*, cel mai bun exemplu fiind *jurnalul telegrafic* al lui Titu Maiorescu, care consemnând tot felul de *mărunțișuri* și *amănunte*, creează, în viziunea lui Marin Sorescu, *vuietul colosal al unui grohotiș, alunecând pe munte*, adică o puternică senzație de viață, de adevăr și mișcare.

În aceeași prefață lămuritoare, autorul ciclului de poezii *La liliaci* recunoaște că jurnalul, ca expresie directă a autorului și ca gen fără reguli, care nu tinde la nimic și nu propune nimic, este apreciat diferit de cei care s-au interesat de literatura subiectivă, fie teoretic, definindu-i principiile, fie practic, ca autori de jurnale.

Dar cine sunt autorii de jurnale? Glumind, George Călinescu (care de altfel socotește jurnalul o *prostie*) răspunde că *tinerii imberbi și femeile romanțioase*.

În parte are dreptate: Titu Maiorescu își începe jurnalul la 15 ani, Mircea Eliade la 13 ani, Gala Galaction la 17 ani, Mihail Sebastian era și el elev la liceu când devine autor de jurnal. Dar nu numai tinerii se lasă atrași de acest fel de confesiune. Liviu Rebreanu își începe jurnalul la 42 de ani și-l ține până la sfârșitul vieții, Marin Preda, sensibilizat de boală și de drama conjugală, începe să-și noteze neliniștile, eșecurile, temerile sale, la vârsta de 36 de ani. Și exemplele pot continua.

Lecturând *Jurnalul în ploaie*, începem să înțelegem: Marin Sorescu știe ce este acela un jurnal și mai ales, cum se scrie acesta. Dar, este clar: el nu este dispus la confesiuni intime și vinovați de acest lucru sunt *civilizația și curiozii*. Din cauza lor, declară: *Nu scriu nici un fel de jurnal, căci n-am timp, nici litere, nici spațiu*.

Ne întrebăm atunci, de ce și-a intitulat creația *Jurnal*, când el însuși recunoaște că fiecare autor de jurnal își iubește propria modalitate de abordare, neexcluzând teoretic pe celelalte, și, mai ales, ne întrebăm dacă mai poate fi vorba în jurnal de două personaje, despre a căror existență pomenește Eugen Simion: *unul care iese în față, ca emblemă a autorului (imaginea lui publică, reprezentativă) și altul care se ascunde printre rânduri*, sau prin exprimarea lui Gide, *eul profund* (omul care scrie) și *eul biografic, eul superficial* (omul care trăiește în umbra operei).

Scriere subiectivă, jurnalul trebuie să convingă, nu să placă, pentru că *frumusețea scrierii intime nu poate fi dată decât de volumul adevărului pe care*

il conține și, «ipso facto», de gradul de sinceritate a confesiunii, care înseamnă exactitate, spontaneitate, credibilitate.

Dacă începe să placă, completează Eugen Simion, devine public și forțează porțile literaturii.

În privința relației jurnalului cu literatura, Marin Sorescu mărturisește tranșant: *pe mine nu mă interesează jurnalul care devine literatură. Ori, ori... Literatura îmi place separat. Jurnalul mă interesează așa cum spuneam, ca document și ca autenticitate.*

De asemenea, Sorescu este conștient că opera lui nu este chiar un jurnal intim și de aceea completează pe lângă *ceva ca jurnalul cu ceva ca romanul*. Se gândește, probabil, la jurnalul de tipul *roman indirect* practicat de Mircea Eliade și pe care Sorescu îl pomenește laudativ în amintita prefață, deoarece *aduce un serviciu enorm culturii române, pentru că, circulând în lume, vehiculează un adevărat torent de nume românești, stârnind curiozități și deschizând apetitul.*

Marin Sorescu apreciază și *Jurnalul* lui Rebreanu în care, autorul lui *Ion*, *este interesant și în postura sa umană, cotidiană, domestică, imagine care nu apare în Jurnalul său.*

Marin Preda citește jurnalul lui Tolstoi din 1910 (anul dispariției marelui scriitor rus) ca să se întărească moral și constată că lectura, lăsându-l indiferent, l-a indignat profund: *Marele artist care fusese Tolstoi dispăruse și aveam în fața mea un om neînsemnat, un fel de popă de țară.*

În schimb, pe Marin Sorescu îl interesează mult jurnalul scriitorului rus, socotindu-l o capodoperă, fie din cauza *personalității autorului*, fie din cauza *conținutului propriu-zis*, consemnat de autor *cu patima unui bolnav, care-și tot ia temperatura.*

Hotărât lucru, Marin Sorescu vrea să ne convingă, dacă mai este cazul, că opera lui nu este un jurnal. Pentru aceasta, în finalul *Jurnalului în ploaie*, evocă, ușor ironic, o imagine din copilărie, o imagine tristă care nu-l încurajează, după cum mărturisește, *în ale scrisului.*

Copil fiind, am citit pe caldarâmul unui orașel din Oltenia pagini răzlețe, scrise caligrafic, «pentru eternitate», de nu știu ce mână încrezătoare în destin. Ploua și literele intrau unele în altele, curgând la vale. N-a fost o viziune în stare să te încurajeze în ale scrisului...

Și deodată înțelegem! Autorul, care se declară *Sunt mai degrabă omul plecărilor,/ decât al venirilor și Mă simt foarte bine când plec. Unde?/ Nu contează./ Vom vedea la fața locului/ Fața locului e întreg globul pământesc,/ Care trebuie să fie la fel de intim/ Ca și globul ochilor*, se plimbă cu geamantanul în mână, *cu cravată sau fără cravată*, prin lumea largă, invitat la congrese sau colocvii internaționale.

Și atunci titlul *Romanul călătorilor* ne apare ca fiind cel mai potrivit pentru un autor *căzut cu totul în darul călătorilor* și care își făcuse un joc *din descrierea unor locuri pe care nu le văzuse niciodată*. Călătorise imaginar, vrea să spună Marin Sorescu și *lumea, cuiabar cu ouă de vultur*, îl cucerise iremediabil.

Iar acum, când are ocazia să vadă pe viu ceea ce trăise numai în imaginație, are comportamentul copilului nerăbdător, care vrea să vadă totul și, mai ales, să înțeleagă totul. Dar, în graba lui, lasă în urmă însemnări care *n-au nicio ordine*. Este conștient de zorul și bucuria sufletului și încearcă să se explice: *Cititorului i se va părea că însemnările mele n-au nicio ordine... Ba văd lucrurile idilic, ba sar la niște aspecte ... Vina nu e a mea*. (Dar a cui? Am vrea să...). *Aici se sare de la una la alta cu cea mai mare ușurință. Există trambulină pentru orice, chiar și pentru săritul în Lună*.

Ne amintim, fără să vrem, de Jünger și de jurnalul lui, în care autorul afirmă că *într-un sistem totalitar, jurnalul este o expresie a libertății de gândire și chiar, putem spune, o formă de libertate a scriiturii*. Oare, nu cu libertatea spiritului poate fi asemănat săritul în Lună?

Autorul volumului de parodii *Singur printre poeți* (1964) nu se dezmințe nici acum. Pe de o parte mărturisește că *orice ședere acasă mă enervează, n-am stare și aș vrea să plec pe toate drumurile*. Odată văzut cu geamantanul în mână, *mă liniștesc brusc și nu trebuie decât să-mi arăți direcția, unde aș vrea să mă duc, și mă duc întins*. Pe jos, cu avionul, cu trenul, cu căruța, cu teleguța. Pe de altă parte, *toate drumurile mă enervează*. De aceea, concluzia se impune: *Plec cu plăcere (enervat însă), și mă întorc cu aceeași plăcere (enervat însă), oriunde și de oriunde*.

Marin Sorescu se dovedește a fi un scriitor pentru care contează mult și părerea unor profesioniști ai genului cu care, din curiozitate, propune un dialog despre jurnal *ca modalitate*. Elias Canetti identifică jurnalul cu *un rezervor de idei*, mai precis cu *lucruri începute, sugestii, idei pe care să le preia și să le termine alții*. Și gândurile lui Marin Sorescu i se plimbă prin cap și toate duc *la plimbare*, pentru că, deși enervat, se simte bine *de câte ori vreun gând de-al tău îți se întoarce acasă, seara, târziu, când rămâi singur. Tu mai ostenit decât el, el, mai ostenit decât tine, dar ce stranie senzație și binefăcătoare*.

Neuitând că este și poet, Marin Sorescu presară însemnările din călătorii cu versuri în care s-au cuibărit gânduri sprintene. *În jurul lumii, pe catalige/ N-am vapor, n-am avion,/ Dar nici pe jos n-am chef să merg în jurul lumii./ Căci ce poți vedea – pe jos? Cerul?/ În vârful unor catalige ești ca un turn/ în mișcare/ Poți zări idei*. Aceeași originalitate și seriozitate mascată răzbat și din impresiile de călătorie din Veneția sau Suedia: *Veneția cu canalele sale/ Pare o lucrătură în lână, moale,/ Ca un pulover/ Pe care o fată frumoasă/ Cu picioare lungi, în*

mare,/ Tot încearcă să-l scoată pe cap/ Și i s-a-nțepenit în dreptul sânilor. Vizitând Suedia, se întreabă și ne întreabă nedumerit: Un început sau un sfârșit de munte?/ Un început sau un sfârșit de mare?/ Un început sau un sfârșit de pământ?

Orice s-ar zice, îi place să călătorească, să primească un mesaj mut din partea cotloanelor străbătute cu pasul prin lume sau prin Oltenia sa natală.

În timp ce *eul profund* (omul care scrie) se plimbă, observând cu atenție oameni și locuri, neuitând nici modul parabolic de a povesti (*Gerald Bisinger, înarmat cu binoclu italian, scrutează orizontul, spre a descoperi de unde vin noile drumuri în literatură*), *eul biografic* (omul care trăiește în umbra operei) se ascunde, împiedicându-ne să aflăm câte ceva și despre revelațiile vieții, ale unei mari personalități publice ca Marin Sorescu, nu de alta, dar chiar el mărturisește că jurnalul nu trebuie scris chiar de oricine.

În *Dialog într-un act* cu Max Frisch (adeptul unui jurnal de formă prescurtată, *telegrafică* în care își notează ideile în vederea neuitării lor) Marin Sorescu consemnează faptul că acesta face o deosebire între jurnalul intim și cel încredințat tiparului, că jurnalul intim *e mai intim*, reprezentând *viața mea privată, care nu poate să intereseze marele public*.

Ne-am fi așteptat ca poetul român să fie de acord cu ideile scriitorului străin, având în vedere că și el crede cam același lucru: *M-am ferit și de jurnal și de mărturisiri*.

Dar, din acest interviu aflăm, totuși, că Marin Sorescu apreciază foarte mult jurnalul lui Tolstoi, tocmai pentru că scriitorul rus trece acolo scăderile, greșelile sale, crizele, frământările de conștiință, adică exact ceea ce Sorescu a evitat cu bună știință să facă în jurnalul lui. Ba, mai mult, îi explică jovial lui Max Frisch: *Aș ține și eu un jurnal, dar mi-e teamă că se citește*.

Călcând pe urmele lui Titu Maiorescu, adeptul și creatorul unui *jurnal telegrafic*, alcătuit din *însemnări prescurtate, precise și utile*, Marin Sorescu se declară adeptul unui jurnal *necontemplativ și nelivresc*. Și la fel de tranșant ca și în alte dăți, declară: *Am venit să pun piciorul, să pun mâna, să pipăi, să gust, să miros*.

Romanul călătoriilor va fi în viziunea scriitorului, un *jurnal al cerului gurii, al buricelor degetelor și al tălpilor* în care va stabili *olfactiv vechimea piramidelor*, se va fotografia pe trepte, *pe anumite trepte*.

Și iarăși apare curiozitatea copilului, dar și nevoia de comunicare a adultului, care, aflat în Mexic, *o țară suită în pod, la 2400 de metri* îl amețește ca și o gură de tequilla și alta de ardei iute.

Ca autor în viață și regizor în rodaj, Marin Sorescu nu-și uită cunoscutul umor și recunoaște, surâzând în colțul gurii, că din cauza singurului sport practicat în călătorii și anume căratul geamantanului, poate fi numit *hamal de lux*.

Jurnalul ținut în secret este o cunoaștere de sine, o coborâre sistematică în spațiul eului profund, cum îi spune Proust, sau al eului pur, cum îl numește Valéry.

Dar, direct sau indirect, cunoașterea de sine sau studiul ființei profunde se apropie de memorii, care fac parte tot din categoria literaturii subiective. Și atunci, nedumeriți, ne întrebăm care ar fi diferența atâta vreme cât și memorialistul, descriind epoca prin care a trecut, parcurge drumul cunoașterii de sine?

Maurice Chapelan diferențiază printr-o remarcă fină două scopuri diferite: unul, aparținând autorului de memorii și celălalt, autorului de jurnale. În timp ce primul *cherche à se faire connaître*, al doilea *cherche à se connaître*, căci autorul de jurnale are ca scop cunoașterea de sine, dar, direct sau indirect, se întâlnește cu posibilitatea *de a se face cunoscut* prin confesiunile sale intime.

Despre posibilitatea cunoașterii de sine cu ajutorul fie și al însemnărilor de călătorie amintește și Marin Sorescu în timpul vizitei Berlinului occidental, după ce își cumpărase o mașină nouă de scris, căreia îi cere *o descriere realistă a faptelor și la a cărei atingere buricele degetelor simt înțepături, de parcă se ia sânge la analiză.*

Nu suntem siguri însă la cine face referire când exclamă: *Bine spunea cineva că scriind despre un oraș, te analizezi totodată pe tine.* Dar, așa cum observă și Maurice Blanchot, puțini autori de jurnale ajung, cu adevărat, să se cunoască, cei mai mulți reproducând *un fals dialog* cu sine, o confesiune care nu spune mare lucru. Nici Marin Sorescu nu ajunge la observații pertinente despre *fluiditatea interioară* (Maine de Biran). Dar o face intenționat, pentru că scriitorul român fuge de confesiuni, neoferind nici un detaliu despre profunzimile *eului biologic*, despre *relevațiile vieții* unei mari personalități publice. Și fuga aceasta a lui este justificată. Marin Sorescu și-a scris impresiile de călătorie cu intenția de a le publica, neuitând nicio clipă să ne amintească că el nu scrie *niciun fel de jurnal*, pentru că *Defectul jurnalului, sau al însemnărilor de călătorie – ca specie literară – e că te întâlnești prea des cu tine* și continuă: *Devii propriul tău personaj și te tot întâlnești cu tine până la năuceală. Ce-ai văzut tu, ce-ai gândit tu, ce ți s-a spus ție, ce-ai mâncat tu.*

Deși își scrie însemnările cu intenția de a le publica, preferă să nu revină asupra lor, nici *îmbogățindu-le*, nici *simplificându-le*, nu de alta, dar s-ar putea transforma în poezie și poeziile, recunoaște Marin Sorescu, putea să le scrie *și la Bulzești, privind muncile agricole desfășurându-se în ritm susținut, pe deal, sau la Craiova, în noua ceainărie de pe Calea Unirii* și nu mai bătea drumuri lungi și obositoare.

Călătoriile, apreciază cunoscutul poet sunt de proză și de dulce, în timp ce șederile pe loc sunt de versuri și de post.

Dar, paradoxal și imprevizibil, Marin Sorescu, care vede mai întotdeauna întâlnirile poeților ca un bun prilej pentru participanți de a se cunoaște, de a comunica și de a stimula împreună crearea de frumuseți sunt asemănate, uneori, cu campionatele de tenis, la care pe baza unui program de o săptămână *vezi ce îți se arată, citești când ești programat*, n-ai, adică, libertatea de a medita asupra ceea ce vezi, ci vezi mereu *alte lucruri și mai cu moț, alte întâmplări mai bălțate*, care duc inevitabil la un *talmeș-balmeș de întâmplări și impresii*.

Deși, la un festival de poezie ce are loc la Ciudad de Mexico este declarat *cel mai aplaudat poet de până acum*, deși mărturisește, și trebuie să-l credem, că se simte *ca acasă și ca între prieteni*, ne surprinde, în mod neașteptat, cu teoria călătoriei, din care răzbat gânduri neașteptate despre înstrăinare și oboseală.

Sau are, ca și autorii de jurnale conștiința dedublării *eului* amintindu-și de afirmația lui Eugen Ionescu (1937), citată și de Eugen Simion că *omul văzut în lume nu este niciodată cel adevărat*, mult mai interesantă fiind viața decât personalitatea sa publică.

Un lucru este sigur! În timp ce călătorește, uimindu-se de minunile lumii și uimindu-ne cu imaginile ce i s-au lipit de retină, se lasă copleșit de sentimentul neplăcut al înstrăinării, al senzației de constrângere la un program fix, care, impunându-i regulile lui, îl îndepărtează în timp și spațiu de locurile natale și, de ce nu, de el însuși.

Într-un loc străin nu mai ești tu însuși. Ești tu, plus acel loc străin, care «te strânge», deci acționează asupra ta. (Cum, necum), Fie că-ți place, fie că nu, are un efect asupra ta. Admiri, detești, ești entuziasmat, oftezi etc. De fapt, e locul acela care se pune în valoare, prin tine. Prin urmare, nu mai ești tu, în stare pură, tu cel adevărat.

Dar unde este cel adevărat? Unde a rămas? *Tu cel adevărat* ai rămas acasă, ne asigură Marin Sorescu, prin lume se află *cel ce călătorește*, care, tot admirând sau entuziasmându-se de ceea ce vede, se lasă absorbit de *peisaje, șosele, poduri, stâlpi, livezi*, până la dispariția totală.

În mod paradoxal *tu acela care te știai, ai rămas acasă*, și tot tu înduri oboseala.

Căci oboseala – și cheltuielile de nervi, transport și cazare, tu le suporti, tu cel propriu-zis.

Și atunci, se întreabă Marin Sorescu, sau ne întreabă: *Nu e mai bine să ștezi acasă?*

Dar să nu ne lăsăm păcăliți!

Marin Sorescu, scriitor ce cultivă paradoxul și *cuvintele mereu istețe*, are conștiința dedublării eului (și nu numai aici): *eul dornic* de a cunoaște, de a

comunica cu alți poeți, pictori, scriitori, oameni de cultură și *eul ironic*, care, mângâind cuvintele cu ironie fină, de fapt cu cunoscuta ironie soresciană, *ia în răspăr*, până la negație, afirmațiile primului.

Eul ironic este, în accepția scriitorului, al *Unuia* (cu U mare) care *plictisit de moarte, le știe pe toate, le-a mirosit pe toate cu o doză de „deja vu” în sânge, cunoaște marafetul și de aceea ia totul în zeflema*.

Eul dornic de a cunoaște și de a comunica aparține, tot în accepția scriitorului, *altuia* (cu a mic) și în persoana căruia, îl recunoaștem pe Marin Sorescu, *curios ca un copil la magazinul universal, prost de bun și care rămâne cu gura căscată la tot ce e în jurul lui*. El vede orașul Marrakech ca o *insulă de civilizație*, dar și un *focar de cultură*, care îi oferă prilejul *să se îmbibe de atmosfera locului și să se prăjească la soarele faimos ce devine o sursă fecundă în dialogul culturilor*.

Unul și altul sunt cele două euri ale personalității dedublate a scriitorului, care, folosind termenul de *despicătură* (*nu-mi place cuvântul „dedublare”*), se plânge de *sfâșierea mea lăuntrică, de lupta contrariilor pe propria-mi piele, dusă de doi inși, pe care îi cară pretutindeni, care se țin de mână, se ceartă și se trag încoace și-ncolo*.

Referindu-ne tot la însemnările de călătorie, am putea afirma că, cele două euri, aparțin *călătorului și anticălătorului*, fiecare dominat de instincte diferite: *călătorul*, de instinct cultural și *anticălătorul*, de instinct anticultural.

Dar, paradoxal, instinctul cultural ia naștere din neputința de a se sustrage și de a masca, față de ceilalți turiști, instinctul anticultural al anticălătorului, care în loc să admire peisajele, *cască ochii la ele și cumpără albume și ghiduri pentru că biruie bunul simț, cu toate că până acasă nu le deschid*. Și acasă, le așteaptă o soartă și mai tristă. După ce *le arată soția la prietenele ei*, sunt puse într-o cutie și *așa rămân, nou-nouțe*.

Frica de a nu fi pârât acasă, scoate la iveală instinctul cultural, care te face să *alergi cu limba scoasă, pe străduțe subțiri să te srobești cu ele-ntre dinți nu alta, mereu în pericol de-a-ți arunca cineva ceva-n cap*. Însă, ajuns acasă, și *spălat bine de orele de serviciu, rămâi, după două, trei luni, tot cu ce-ai învățat la geografie și istorie în clasele primare*.

Și atunci, pe cine să credem? Pe *călător*, căruia i-au rămas intacte dorința de cunoaștere *cu direcția: clocotul vieții*, dar și dorința de comunicare: *cine mai este capabil astăzi să mai asculte gândurile unui alt om?* sau pe *anticălător*, care *hăituit de un instinct anticultural și veșnic nervos, se întreabă, oarecum retoric: De ce oi fi călătorind, Dumnezeule? Că nu țin nimic minte. Uit totul*.

Ca și în alte dăți, Marin Sorescu ne lasă nouă libertatea de a alege.

Și noi, cititori pricepuți, așa cum ne consideră scriitorul, sau, mai puțin pricepuți, așa cum ne simțim noi, nu putem să nu ne socotim mândri de a fi interlocutorii marelui scriitor român, în timpul călătoriilor la congrese, simpozioane, în țară sau în afara ei.

Fie că se simte *călător* sau *anticălător*, *Unul* sau *altul*, Marin Sorescu călătorește cu plăcere, precedat de faima operei sale și dorind ca însemnările lui de călătorie să fie cunoscute și de alții, care chiar dacă se învinețesc de invidie, după cum ne mărturisește, tot nu pot nega existența unui *om plin de modestie* care călătorește *cu bucuria participării la miracolul existenței*.

Jurnalul sau *Romanul călătoriilor*, indiferent de titlu, rămâne un simbol al bucuriei de a cunoaște și de a comunica, creat de un mare iubitor al scrisului, care aidoma morunului neprins (Brăila, 3–5 aprilie 1996), *ocolind șiret toate capcanele și toate setcile, a alunecat direct în legendă*.

Keywords: Marin Sorescu, journal, trips, Romanian literature

Abstract

In the current essay, I have attempted to examine Marin Sorescu's highly original and fascinating diary, titled *Jurnal. Romanul călătoriilor*. This, in fact, represents an inner travelogue, mirroring the development of the creative, as well as personal, self.

Bibliografie

- DE BIRAN, MAINE, *Journal*, vol. I–III, Edition intégrale publiée par Henri Gouthier, Editions de la Bacconnière – Neuchâtel, Suisse, 1954–1957.
- CHAPELAN, MAURICE, *Anthologie du journal intime*, Paris, Editions Robert Laffont, 1947.
- ELIADE, MIRCEA, *Cum am găsit piatra filosofală. Scrieri de tinerețe*, 1921–1925. Ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1996.
- SEBASTIAN, MIHAIL, *Jurnal*, 1935–1944, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 2005.
- SIMION, EUGEN, *Ficțiunea jurnalului intim*, București, Editura Univers Enciclopedic, vol. I–III, 2001.
- SORESCU, MARIN, *Jurnal. Romanul călătoriilor*, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 1999.
- TOLSTOI, LEV, *Jurnal*, vol. I–II, în românește de Janina Ianoși, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Ion Ianoși, București, Editura Univers, 1975–1976.

PRIMA DOAMNĂ A POEZIEI (prima cronologic)

Al. CISTELECAN

Oricîți ani ar dura, cele 15 minute de glorie prescrise de Andy Warhol trec, totuși, prea repede. Uneori și prea dramatic. Firește că treaba e dramatică în toate cazurile, fără excepție, dar în unele e exagerare curată iar căderile sînt nu doar spectaculoase, ci și de tot rezolute. Cum e, bunăoară, cazul Elenei Farago. Tratată, între războaie, drept prima doamnă a poeziei române (prima cronologic; vor urma apoi și alte doamne și prime doamne de poezie, căci acesta e un titlu-ștafetă, care a trecut din mîină-n mîină de la Elena Farago pînă la – să zicem – Simona Popescu, un fel de Elena Farago a postmodernismului), ea devine nici mai mult, nici mai puțin decît „de necitit azi”. Cel puțin așa susține Al. Piru¹, considerînd-o strict autoare de „versuri incolore și verbioase comunicînd sau mai bine zis tăinuind stări sufletești imprecise, vagi”.² Caracterizarea e luată cuvînt de cuvînt de la exegeții interbelici, dar judecata e, pe cît de drastică, pe atît de personală. (Și, din păcate, tot pe atît de justă). Pentru aceleași note, poeta suscitase însă entuziasmul în rafale al lui Lovinescu. Deși nu e de ezitat între instinctul de poezie al lui Lovinescu și cel al lui Al. Piru, lucrurile stau, totuși, cam cum le zice Piru. E greu de priceput cum au venit entuziasmele inițiale, deși ele au fost multe și eminente. Dacă nu cel mai ridicat, oricum cel mai constant a fost chiar cel al lui E. Lovinescu. Primul articol dedicat poetei o cam supără pe aceasta prin excesul de galanterie și prin aerul curtezan al notațiilor, căci Lovinescu părea mai impresionat de „degețelul mic și delicat” al autoarei decît de poemele înseși (și se cam juca cu el). Va fi fost, probabil, o intenție de cochetărie, o sugestie chiar, dar treptat, după multe explicații epistolare, prietenia dintre critic și poetă se așează pe temelii solide și strict umane (dar și

¹ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, București, Editura Univers, 1981, p. 261.

² *Idem*, p. 260.

literare, se-nțelege). Omagierea degețelului continuă însă și în primele scrisori, măcar că printre scuze și flatări. E. Lovinescu o numește, într-una din ele, „singura femeie ce scrie la noi” și se închină, în final, „poetei celei mai puțin cabotine de la noi”.¹ Titlurile acestea nu rămân simple onoruri în privat ci trec, aproape literal, și în comentariile lovinesciene. Destul să amintim aici că Elena Farago e, pentru Lovinescu, „cea mai patetică și mai personală poetă a generației noastre literare”² și că, asemeni lui Lamartine, ea reprezintă „poezia însăși”.³ Va fi contribuit la buna părere despre poezia Elenei Farago și empatia pur umană a criticului, impresionat, fără îndoială, de biografia de chin a acesteia; biografie pe care o și rezumă – admirabil de decent – în *Memorii*-le sale: „suferind de o boală sau de mai multe, simultan sau succesiv /.../ floare de gineastră suspendată pe craterele neantului, legănată între viață și moarte, niciodată n-am văzut-o abătută, doborâtă”.⁴

O viață, într-adevăr, de mucenic. Al doilea din cei șapte copii ai lui Francisc Paximade și ai Anastasiei (n. 1878, la Bîrlad; moare la Craiova, în 1954), Elena își vede murind trei frați (între 1884–1890) și rămîne orfană de mamă la șase ani.⁵ În 1896 se îmbolnăvește și, după cum zice biograful ei, „intrată o dată în spital, de acum încolo va deveni clienta obișnuită a doctorilor și nu se va însănătoși decît pentru ca, din nou, să-și înceapă calvarul suferințelor și al internărilor”.⁶ Săracă (familia, de sorginte greacă și cu antecedente ilustre, scapătă), e nevoită să lucreze ca bonă în casa lui Gh. Panu; un an face aceeași treabă și în familia lui Caragiale. Papastate zice că era o fată frumoasă: „înaltă, cu un cap frumos modelat, cu ochi mari și negri, cu un păr lung și lucios. Avea atîta eleganță în mers, atîta prestanță, atîta profunzime în ochi și atîta frumusețe în toată înfățișarea ei, încît privirile tuturor se întorceau s-o admire”.⁷ Între ele și privirea funcționarului de bancă Francisc Farago, „om de o aleasă cultură și de o rară prestanță bărbătească”,⁸ cu care se mărită și care o introduce în cercurile socialiste (are și nume conspirativ: Făgărășeanu Elena). În 1907 se mută la Craiova unde ajunge, deși nu chiar imediat, director al Fundației „Aman”,

¹ E. Lovinescu. *Correspondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de C. D. Papastate, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976, p. 115.

² E. Lovinescu, *Opere*, VIII, Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, Note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1989, p. 320.

³ *Idem*, p. 319.

⁴ E. Lovinescu, *Scrieri*, II, *Memorii*, Ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1970, p. 254.

⁵ Datele biografice sînt luate din C.D. Papastate, *Elena Farago*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975.

⁶ 8. C. D. Papastate, *op. cit.*, p. 2.

⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 22.

inspectoare a Azilurilor de copii, membră a Comitetului de lectură a Teatrului Național. Tot aici înființează, în 1922, revista *Năzuința*. Între timp adoptă un copil (în 1907, pe Mihnea), iar în 1913 i se naște singurul copil – Coca, dar apoi divorțează. În 1907, ca militantă de suflet, bate satele oltenesti, împărțind familiilor năpăstuite bani trimiși de Iorga; e și arestată, dar eliberată a doua zi, la intervenția promptă a aceluiași. Scrie, desigur, și un ciclu de poeme compasionale pe marginea răscoalei (ciclul *Martie-Decembrie 1907 din Șoapte din umbră*, 1908). Bolile ajung s-o imobilizeze, dar și onorurile o copleșesc: de două ori premiantă a Academiei (1908, pentru *Șoapte din umbră*; 1920, pentru *Șoaptele amurgului*; probabil însă că și atunci premiile Academiei se dădeau cam ca acum, absolut derutant și irelevant), iar în 1937 – Premiul Național de poezie. În 1925 ia premiul *Femina* din partea comitetului „franco-roumain”. La 50 de ani, zice Papastate, „e sărbătorită cu tot fastul, de autorități și de admiratori, la Craiova și în întreaga Oltenie”.¹ În 1947 devine cetățean de onoare al Craiovei, premurgându-i lui Mircea Dinescu. Moare însă în uitare. De altminteri, nici nu mai scria de mult, de dinaintea războiului. Punct de atracție pentru scriitorimea olteană înainte de război, mereu cu casa plină, după – vizitatorii sînt rari. Bolnavă, uitată și părăsită, are, totuși, zice unul dintre vizitatori, spiritul viu: „Cu acest interior întunecat contrasta spiritul său incandescent, după cum fizionomia sa masivă va fi rămas mereu în dezacord cu suplețea spiritului său”.² (Fotografiile arată, într-adevăr, o femeie monumentală, dar în cele de tinerețe poza genialoid, cam ca Patapievici la televizor). O biografie-calvar, fără îndoială; o biografie pe care, însă, poeta evită s-o tapeze liric, îndreptîndu-se – de la o vreme definitiv – spre literatura pentru copii (*Ziarul unui motan*, din 1924, poate trece drept strămoș al celebrului Arpagic).

Mereu sensibilă la suferință (și nu doar la a ei, din care nici nu prea face materie literară, afară de *tinga* amoroasă), e, pe partea literară, destul de orgolioasă. Nu numai că-și exprimă nemulțumirile pentru felul cochec în care a abordat-o inițial Lovinescu, dar nu ezită nici față de alții cînd are vreo frustrare literară. Pe M. Dragomirescu, de pildă, îl amenință direct cu răzbunarea posterității: „V-ați întrebat vreodată ce vor gândi viitorii istoriografi literari?” – de faptul că n-a pus-o și pe ea în volumul *De la misticism la raționalism*.³ Probabil și ușor iritabilă cînd venea vorba de datele concrete despre propria formație, căci lui Bogdan-Duică îi răspunde destul de înțepat (Duică îi cerea date biografice pentru cursul de literatură contemporană pe care-l ținea la

¹ *Idem*, p. 56.

² Liviu Călin, *Portrete și opinii literare*, București, Editura Albatros, 1972, p. 118.

³ Traian Demetrescu, *Elena Farago, Corespondență*, Ediție îngrijită de C. D. Papastate, București, Editura Minerva, 1976, p. 125.

Universitatea din Cluj) că n-are „*cultură oficială*” decît „2 clase secundare”, dar că a învățat singură tot ce-i trebuia și că a început să scrie „la 12 ani”.¹ Traducerile (din poezia franceză și belgiană) vor fi fost și demonstrative în acest sens. Nu e, însă, singurul scriitor iritabil cînd e vorba de asemenea date. Altminteri, firește, își definește singură condiția, în termeni cam patetici, dar probabil reali (către Corneliu Moldovanu): „una din cele mai nefericite poete și mame”.² Sau, și mai apăsător (către același): „eu nu mai contez printre vii”, „eu cenușăreasă am fost sau am devenit oriunde”.³ Unui om bolnav asemenea excese de deprimare și autocompătimire îi pot fi însă primite. Mai cu seamă cuiva care, cum rezumă Const. Ciopraga, „reprezintă poezia feminină aproape în exclusivitate” vreme de „două decenii, cel puțin”.⁴ Cuiva care a fost, pentru contemporani măcar, prima doamnă a poeziei române.

Și nu fără rezon. Căci odată cu Elena Farago poezia feminină iese din diletantismul de salon și din veleitarismul sentimental rimat, trecînd, practic, de la bovarismul liric al inimii la estetica unui sentiment. A unuia și aceluiasi, e drept, de-a lungul tuturor volumelor: iubirea stilizată în reveria decepției. Nu iese, însă, dintr-odată, căci și Elena Farago și-a dat, mai întîi, obolul cuvenit sămănătorismului. *Versuri*-le din 1906 nu numai că apar la Budapesta, în editura revistei *Luceafărul*, dar și promovează poetica acestei reviste (una natural sămănătoristă). Semnat „Fatma”, volumul stîrnește entuziasm aproape general. Doar Sextil Pușcariu ce face notă discordantă, conștient însă că se pune contra curentului („autorul acestor șire nu poate împărtăși pe deplin însuflețirea celor mai mulți critici pentru noua poetă”); cum însă „cartea e plăcută la cetit, dar nu ne aprinde și nu ne sgdue niciodată și o închidem fără să ne fi produs o emoție care să se urmeze în noi”, perseverează cu toate riscurile în propria impresie.⁵ (De mirare, totuși, căci pe Sextil îl entuziasmează poete deplin ne semnificative). Entuziasmul se sloboade însă prin gura lui Ion Gorun, cel dintîi care o desemnează pe Elena Farago ca „primă doamnă” a poeziei române: “În volumul *Versuri* găsim cu adevărat acel farmec, acea desăvîrșire a formei, pe care nu le-am întîlnit pînă acum în așa măsură la nici una dintre poetele noastre și la puțini chiar dintre poeții noștri. Ne găsim – adaugă Ion Gorun, calificînd lirismul intimității retractile a Elenei Farago – în lumea simțurilor intime,

¹ *Idem*, p. 119.

² *Ibidem*, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 128.

⁴ Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Iași, Editura Junimea, 1970, p. 438.

⁵ Sextil Pușcariu, *Cinci ani de mișcare literară (1902–1906)*, București, Editura Minerva, 1909, p. 103.

contemplărilor cu totul subiective.”¹ Asta ca să nu-l mai pomenim și pe Ion Trivale (de mai târziu, e drept), admirator feroce² al Elenei Farago și care zice că „poezia femeiască nu este reprezentată la noi prin nimeni în chip mai vrednic și în tot ce are ea mai specific, decât prin d-na Elena Farago”.³ Gorun și Trivale nu prea mai contează azi, dar în 1938, când îi face un portret sintetic, Perpessicius îi reconfirmă titlul de primă poetă, numind-o “întîia noastră poetă care a făcut din vers mai mult decât un fir de înșăilat cuvintele și în fragila pînză de păianjen a strofelor sau romanțelor d-sale a aruncat, ca pe o urnă de lacrimi, în miniatură, inima d-sale suferindă”.⁴ Cum poeta încă nu răspunsese pozitiv persuasiunii lui Lovinescu și mai erau speranțe să rămîină în tabăra nemodernistă, dacă nu chiar antimodernistă, calificativ de excepție primește și de la G. Ibrăileanu: „D-na Farago – zice pontiful poporanist – este stăpînită de un mare zbucium sufletesc, ceea ce este o garanție îndestulătoare că în versurile sale, al căror fond principal îl formează dragostea, ne va spune adevărul și nu se va mulțumi numai să compune”, cum face, adică, restul poeteselor.⁵ Era pe fază, firește, și Iorga, care remarcă de îndată că “înspirația” poetei e “largă și îndrăzneată, trecînd de la un registru de poezie la altul”.⁶ Poeta trece, într-adevăr, de la un registru la altul – și încă radical (trecînd, de fapt, de la un curent la altul), dacă ar fi să-l credem pe Lovinescu (care-i ignoră, în *Istorie...*, volumul sămănătorist, considerîndu-l “ca fără importanță”⁷), dar nu aici. Aici e încă tot un fel de Maria Cunțan, chiar dacă insesizabil mai sprintenă. Călinescu avea dreptate: „pare că ascuți un Coșbuc mai volubil”.⁸ Dreptate are și Mircea Scarlat, care-i reia observația, zicînd despre Elena Farago doar că, în cazul ei, „descendența lui Coșbuc a avut un

¹ Apud C. D. Papastate, studiul introductiv la volumul Elena Farago, *Versuri*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de C. D. Papastate, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1978, p. 8. Ediția din care vom cita.

² Atît de feroce încît scapă amuzant cail; căci, zice el în *Noua revistă română* (5 ian. 1914): „După pierderea lui Iosif și Cerna, după căderea lui Goga și dezastrul lui Minulescu, singură Elena Farago a mai păstrat în *Din taina vechilor răspîntii* sinceritatea și gingășia feminină”. Rezon! Apud C. D. Papastate, *Elena Farago*, p. 46.

³ I. Trivale, *Cronici literare*, Ediție și prefață de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1971, p. 123.

⁴ Apud C. D. Papastate, *Studiu introductiv.*, p. 5.

⁵ G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1977, p. 54.

⁶ N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*. II. *În căutarea fondului*, București, Editura Adevărul, 1934, p. 130.

⁷ E. Lovinescu, *Scrieri*, IV, *Istoria literaturii române contemporane*, Ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973, p. 588.

⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 702.

tardiv [dar de ce tardiv pe la 1905-6?! , *n. n.*] – și nefecund – contact cu simbolismul și nici reeditările, nici elogiile repetate ale lui Lovinescu nu i-au putut salva versurile de la uitare”.¹ (Manolescu, în *Istoria...* lui, o trimite direct la dicționar). Pe moment, însă, primirea e general festivă.

Conceptul poetic al Elenei Farago are, firește, mai multe vârste. Schimbările, însă, crede ea, s-au produs oarecum de la sine, pe cale naturală. Virginiei Darie, care o întreabă (pentru „Facla” din 8 iunie 1936) cum și-a adaptat poezia la simbolism, poeta îi răspunde, modest: „N-am adaptat-o eu, ci s-a adaptat de la sine. Am mers, cred, în pas cu vremea simplu și fără să vreau anume să *mă modernizez*”.² Asta e adevărat: cel care a vrut neapărat s-o „modernizeze” a fost Lovinescu. De la sine, fără îmboldelile lui, poeta ar fi rămas, probabil, o sămănătoristă cinstită. (Nu degeaba o punea Mihail Dragomirescu să concureze la talent cu două sămănătoriste oneste: „Maria Cunțanu are versul mai înstrunat și inspirația mai adâncă. Ecaterina Pitiș are versul mai liber și inspirația mai ușoară. Elena Farago îl are variat și virtuos. Cîte trele au accentul natural; dar nu au energia creațiunii din plin. Sînt mai mult reflecse de-a lui Alecsandri, Coșbuc sau Goga; n-au puterea originalității proprii. Ele fac parte dar din frămîntările sufletului, nu din acelea ale spiritului românesc.”)³ E drept însă că și sămănătoristele tînjeau de zor și cultivau intens nostalgiile, în straturi suprapuse (ba de amor, ba de sat, ba de copilărie, ba de ducă), așa că un punct de întîlnire cu simbolismul se putea stabili. El s-a stabilit chiar în poezia Elenei Farago. La pornire, conceptul ei e însă strict sămănătorist și definește misiunea confesivă a poeziei în metafore deja marcate, ca pe o depănare/toarcere de stări infuzate în taina lăuntrică și îmbibate în dor și nostalgii: “Caier blînd, resfiră-te,/ Fir duios, înșiră-te,/ Caier tainic, spune-le,/ Nu uita nici unele,/ Iar tu dor, sporește-le,/ Să-mi urziți poveștile...” (*Caier blînd, resfiră-te*). Sfera stărilor ține de armonia duioasă, de melancolia de cameră, și poeta dă de-o parte arpegiile mai acute ale suferinței, dar le invocă spre a dovedi că melancolia ei lovește, totuși, în țărnul durerii: “Nod de lacrimi, iar te urci/ Firele să mi le-ncurci/ Cînd așa de bine mi-i/ Gîndului și inimii?” (idem). La caz că durerile nu mai pot fi potolite, ascunse ori refulate și ele se cer imperativ în vers, atunci gramatica lor trebuie să fie tandră, melodioasă și delicată: “Ori, de poate nu mai ai/ Loc în suflet să mai stai,/ Te desfă încet și vin/ Fără hohot, nici suspin,/ Ci în lacrimi dulci și moi/ Scaldă-mi ochii amîndoi/ Și le spală din lumini/ Umbra orișicărei vini...” (idem). Fîntînă plină ochi de suferință, prea-plin în revărsare, sufletul poetei dă, ca la toată lumea pe-atunci,

¹ Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, II, București, Editura Minerva, 1984, p. 353.

² *Apud* C. D. Papastate, *Elena Farago*, p. 30.

³ Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, București, Editura Institutului de literatură, 1934, p. 87.

pe dinafară, dar cu grijă pentru fragilitatea de echilibru și cu o etică lustrală. Climatul de duioșie e cel favorabil poeziei, decența în cântare, bemolizarea stărilor. Sau, și mai eficace în această terapie elegiacă, refularea în virtual a nostalgiilor, a dorului, ținerea lui în pre-discursiv, în tăcere, în pre-dicibil: „Și nu-i știuta șoaptă a gândului – ci când/ Stăpîn se-nalță dorul tăcerilor din minte,/ E-un cîntec ce nu-și are nici nume, nici cuvinte,/ Nu-i rugă, și nici jale, și-i totuși trist și blînd.// Și nu mă-ncerc vreo vorbă să-i potrivesc, mă tem –/ Că l-aș prefăce-n gânduri, și gândurile dor” etc. (*Fără cuvinte*). Suferința fără grai, durerea conținută în decență devin regula acestei confesiuni, iar solidaritatea poetei merge spre simbolurile suave și suavizate ale acestei flore victimizate: „Firicel de lăcrimioară,/ Cum ești tu de viață supt,/ Cine-ar fi să afle vina/ Mîinilor care te-au rupt?// Firicel făr-de tulpină,/ Cui să-i pese că tu mori,/ Părăsit pe-un colț de masă,/ Cînd pădurea-i numai flori?” (*Firicel de lăcrimioară*). Flora asta jertfită de nepăsare, de cinismul vieții, devine, firește, alegoria propriei condiții și a propriilor sentimente. Sfiala florală devine, la rîndul ei, sfială scripturală, căci Elena Farago trăiește mai intens în imaginativ și dezmiardă mai îndrăzneț în gând decît în discurs; declarațiile ei sînt stricte declarații de reverie: „A, știi dorite,/ Să nu te uiți la slove de-or fi cumva-ncîlcite/ Căci vezi, de-mi deschid ochii din nou din ei te pierd,/ Și nu-i așa de bine în gând cum te dezmiard...” (*Scrisoare*). Discursul amoros se ascunde, nu se etalează, se interiorizează, după cum bine au observat comentatorii ei interbelici, iar idila se mută cu totul în visare, iubitul însuși devenind un „vis aevea”: „... Și tot mai mult/ Îmi tănuiesc în cuget cuvintele-ți, le-ascult,/ Și-atît e parc-aevea doritul dulce glas,/ Că închizîndu-mi ochii robită lui mă las” (*În adorare*). Numai unui astfel de iubit descarnat, ținut la păstrare în cuget și în vis, i se poate poeta închina; umbrei sale, reflexului său lăuntric, dar nu lui însuși, îi închină ea un cult: „O, lasă-mă de-apururi aproape să te țin,/ Curatei tale umbre simțirea să mi-o-nchin, –/ De mi-aș petrece-o viață plîngînd ca în povești,/ Tot n-aș plăti norocul că vis aevea-mi ești...” (idem). E un complex aici, fără îndoială, căci toate se mută în vis și poeta nu îndrăznește să înfrunte realitatea cu ochii deschiși; estetica „tănuirii” și sfiei, de care vorbește toată lumea, de aici se trage, din această strategie a evitării, a eschivei și a replierii în reverie. (Sau, cum zice Ion Trivale: „înăbușirea aceasta a simțirii se traduce în *reticențe*”).¹ Unită cu estetica pudorii, încă în uz absolut, această mutație în reverie duce la decorporalizare, de unde totala absență a senzualității într-o poezie care resfiră, totuși, la nesfîrșit, caierul dragostei. Nu-s de ignorat, desigur, nici justificările „sociale” aduse de Lovinescu acestei reprimări a iubirii și trecerii ei în vag și în spiritual. Azi ele sînt trecute, dar pe-atunci erau

¹ Ion Trivale, *op. cit.*, p. 125.

riguroase și conveniențele sociale puneau erotica feminină într-o situație delicată, rezumată astfel de Lovinescu: „cu toate că femeia iubește mai mult decît noi, nu găsim totuși iubirea în poeziile femeilor, exprimată așa cum ar trebui. /.../ Toate fetele iubesc și au ca ideal un bărbat, dar li se întîmplă o neînsemnată nenorocire: *se mărită cu altul*. De aici decurge și următorul lucru: ca fată, femeia nu-și poata cînta iubitul, pentru motivul că-i fată. Această situație îi impune anumite rezerve, nu în simțire, care nu poate să fie influențată prin nici o voință omenească, ci în expresia acestei simțiri. O fată nu poate spune că iubește, deși iubește mai mult decît oricine – pentru că iubește *cu imaginația*. Pe urmă, cînd se mărită – se mărită tocmai cu *altul*. Și chiar dacă s-ar mărita cu el – poezia conjugală e cu greu de închipuit, pentru că poezia își are principala ei sursă în iubirea nesatisfăcută. Poezia erotică e un fel de *captatio*, de ademenire, de vis nerealizat, sau chiar nerealizabil.”¹ (Din acest vis „nerealizabil” se hrănește Elena Farago). Devine deci că atît din cauze structurale, cît și din cauze contextuale, Elena Farago n-avea nici ea încotro și trebuia să-și refuleze și să-și proceseze iubirea în visare. Visare, desigur, ca tînjeală pură. (Se poate vedea ce profit a scos lirica feminină din căderea acestor convenții).

Șoapte-le din umbră, apărute în 1908, păstrează aceeași măsură a nostalgiilor depănate sămănătorist, în ritm duios, de romanță lacrimogenă. Copilăria nefericită solicită noi compasiuni și la chemarea ei versurile se umplu de lacrimi și înduioșare: „Tu, biet copil orfan, ce tremuri/ plîngînd în pragul unei porți,/ De ce te-ncumeți să-mi iei gîndul/ Cu dureroasa ta ispită?/ E mult de cînd te așezasem/ în biata-mi inimă trudită, – / Un mut străjer care păzește/ tăcerea-n care dorm cei morți.// Mă chemi așa de parcă anii/ n-au însemnat nimic în drum,/ Și mă întrebi de știu ce zbucium/ era în frageda ta minte!...” (*De vorbă cu trecutul*). Dar și economia acestor palinodii se dezvoltă sub principiul conservării armoniei interioare, din tentativa de a o feri pe aceasta de primejdiile alunecării pe o pantă de accelerație. Nici exaltările primăvăratice nu rezolvă această continuă timorare care permută totul în duioșie: „I-atîta primăvară/ În mugurii din tei,/ Și-au înflorit ast-noapte/ Atîția stînjenei...// Și iar începi un cîntec/ Duios, încetinel...” (*În grădină*). Duiosia socială, compătimirea cu țărani răsculați și pedepsiți, se traduce și ea în simboluri florale ale suferinței: “Și-n grîu rar, cu spic sărac,/ Prăpădit de prea mult soare,/ Se desfac nepăsătoare/ Așa multe flori de mac!...// Doamne, Doamne... de ce-s oare/ Așa multe flori de mac/ Vara asta pe ogoare?...” (*Secată*). Stilistic, volumul e cam de amestecătură, unind mici alegorii cu legende tipic sămănătoriste (*Frunzuliță*

¹ E. Lovinescu, *Opere*, I, Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 255.

de trifoil verde și iar verde), poeme de cugetare cu poeme de amor, versuri despletite cu versulețe gingașe. Dar tonul de fond e unitar: compasional, înduioșat, gata să dea-n lacrimi, dar reținut în decență. Lovinescu o tratează deja de simbolistă, dar mult prea prematur.

Simbolismul Elenei Farago devine însă vizibil, dominant, ori măcar echilibrând lira de caier înduioșat, în *Din taina vechilor răspântii* (1913). Trecuseră nu mulți ani de la apariția *Romanțelor...* lui Minulescu (1908), dar destui pentru ca minulescianismul să afecteze și suflete sămănătoriste aproape mîntuite. Contagiunea lui se simte și în Ardeal, dar cu atît mai mult la Elena Farago, care adoptă, cu surdină, toată mașinăria compozițională a lui Minulescu (de la versificație la simboluri). Tehnic vorbind, Elena Farago nu-i decît un Minulescu monoton, refulat în suspine și nostalgii bemolizate. Simbolismul ei a iscat ceva discuții chiar imediat. Pentru Pompiliu Constantinescu, „esențial, poezia d-nei Farago se rezolvă în pur sentimentalism: intimism, cu aparențe numai simboliste, asimilate în tehnica exterioară a versului”.¹ Cam așa stau, de fapt, lucrurile cu simbolismul Elenei Farago. Cel care a făcut-o simbolistă, cam cu forța și cu mult zel, a fost Lovinescu. Demonstrația lui e doar o aplicare la caz a definiției date simbolismului în general: „Prin însăși reducerea lirismului la esența lui, la emoție, prin eliminarea oricărui element intelectual și chiar a oricărui element exterior, această poezie e de calitate muzicală”² – și deci simbolistă. Altminteri, nici Lovinescu nu e prea hotărît și se contrazice singur de la un rînd la altul; ba poezia Elenei Farago e „totuși, dominată de estetica sugestiunii”³ (deși-i lipsesc celelalte mărci simboliste), ba „simbolica Elenei Farago nu vine poate atît din nevoia sugestiunii, cît din necesitatea temperamentală de a eluda cuvîntul propriu, de a transpune realitatea într-un plan ireal: de aici și efecte, dar și primejdia continuă a unei superstrucțiuni de alegorii, și prețioase și dificile”.⁴ Mai degrabă cazul din urmă, prelungire a complexului dovedit deja din prima carte. Oricît de preschimbată la stil, poezia funcționează însă tot cu suferință de amor, cu frustrări induse de depărtare – fie ea temporală, fie spațială. Declamația de iubire se tot amîină, iar sfîla în fața discursivizării ei devine însăși tema poemelor: „Să-ți scriu, să-ți scriu.../ I-atîta vreme de cînd mă tot gîndesc să-ți scriu,/ Și tot aștept o zi mai bună...” (*Scrisoare*). Temeritatea întîlnirii se mută (adică rămîne) în spațiul visului: „Voi

¹ P. Constantinescu, *Scrieri*, III, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 5.

² E. Lovinescu, *Scrieri*, I. *Critice*, Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 399.

³ E. Lovinescu, *Scrieri*, IV, *Istoria literaturii române contemporane*, p. 586.

⁴ *Idem*, p. 587.

veni./ În visul tău, mai albă decît ți-am fost vreodată./ Și mai tăcută încă decît ți-am fost oricînd...” (idem). Dragostea e construită din gesturi mici, de preludiu, dar care provoacă apoi o electricitate elegiacă: „O strîngere de mînă... un zîmbet, – și-a mai fost/ Și-o lacrimă ascunsă în tremurul pleoapei...” (*O fată cîntă*). Asemenea suave gesturi de tandrețe se desfac într-o adevărată devoțiune interiorizată, iar sărutul se împlinește doar în nostalgia închipuirii: „O, tu ce nu știi încă și poate că nicicînd/ Nu vei veni să-nlănțui aievea tot ce-n gîndu-mi/ Ți-i dat – // Și niciodată nu vei șopti cerîndu-mi/ – Sărutul ce-ți închină atîtea slăvi în gînd...” (idem). Refulările amoroase sînt compensate însă de lirismul matern (partitură mult mai dezvoltată decît la Veronica Micle), iar această împlinire schimbă regimul elegiac al poemelor cu unul imnic. Cîntecele de leagăn pun astfel capăt litaniei, alungînd „tristul nerost” al vieții de pînă-acum: „Din pustiu de zări mocnite,/ Nu-mi vei mai miji, de fel,/ Trist nerost al cîtor zile/ Șovăit-au, fără țel” (*Din pustiu de zări mocnite*). Primejdia cîntului de tristețe nu e înlăturată însă cu totul, căci acesta vine și în plină dezmiardare maternă: „Să-ți cînt și-n seara asta, lumina mea,/ Să-ți cînt.../ Dar uite-ncep un cîntec și altu-mi vine-n minte, – / Și-acela, dragul mamei, e fără de cuvinte/ Și plînge-așa cum plînge cumplitul ăst de vînt...” (*Hai nani, nani, lumina mamei...*). O partitură destul de amplă a sensibilității materne, cu toate exaltările și panicile casnice, ocupă spațiul poeziei, prevestindu-i pe tăticii devotați de după 2000: Dan Coman, Marius Ianuș, Robert Șerban (nu doar pe multele mămică în versuri de pînă la ei). Partea asta l-a înduioșat și pe G. Călinescu: „cu deosebire originale sînt poeziile care cîntă maternitatea”¹, zice el, după ce taxase „lirismul de tip vechi al poetei” și după ce constatase că „barocul învinge, cu toată simțirea delicată”, consemnînd-o doar ca „remarcabilă poetă a dragostei pudice”.² Totuși, îi consacră capitol printre simboलिști, măcar că nu prea e de acord cu simbolismul poetei. (La drept vorbind, nu era de ales decît între sămănătoriști și simboलिști, la care poeta corespunde egal).

Șoaptele amurgului din 1920 reprezintă, însă, adevărata convertire la simbolism; o convertire venită prin decantare, căci fundamental formula stă pe loc. Notele de nostalgie simbolistă sînt însă mai apăsate, deși convertirea se petrece mai degrabă prin alegorism și prin procesarea lui pe o partitură discursivă făcută din leit-motive, repetiții și incantații de tip simbolist. În mecanismul muzicalizat al unei formule, Elena Farago proiectează însă un spirit strict alegoric: „Pe-o lungă și aspră și stearpă șosea/ – Ca toate șoselele lumii – / Pe-o lungă și aspră și stearpă șosea/ era o fîntînă cu ciutura grea/ Căci apa-și

¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 704.

² *Idem*, pp. 703–704.

clădise trecînd peste ea,/ În straturi pojghițele lumii...” (*Era o fîntînă*). Fîntîna aceasta nu e atît un element de peisaj sau de sugestie, cît un element de reflecție alegorică, fiind, de fapt, fîntîna amăgitoare a vieții. Tot în alegorie e montată și timorarea structurală a poetei, sfîla ei în fața vieții, lipsa de îndrăzneală și fragilitatea în fața interdicțiilor: „Durerea mea!.../ În parcul ce l-am privit prin spinii,/ Înșiruiți de pază pe gardu-ți negru/ Ieri,/ Erau așa de firavi în iarba verde/ Crinii!.../ Și n-am putut să intru/ Că nu mi-ai dat puteri/ Să-l trag din poartă lanțul/ Avarelor tăceri,/ Nici să-i clintesc pe-o clipă,/ Din gardu-ți negru,/ Spinii!... (*Durerii*). Retractivitatea trece dincolo de marginile sficiunii, dezvoltînd astfel o poetică a evitării contactelor, a însoțirii strict spirituale: „O, nu mă lua de mînă/ Și nu-mi căta privirea –/ Căci mîinile,/ Și ochii,/ Ce mi-ar prii acum,/ Nu se găsesc în tine, – / Și n-ai pricepe cum/ Să-mi însoțești durerea/ Pe-nneguratu-i drum.../ O, nu mă lua de mînă/ Și nu-mi căta privirea// Ci lasă-mă/ Cu ochii închiși să mă petrec, –“ etc. (*O, nu mă lua de mînă*). Tristețile, nostalgiile, refulările, frustrările se strîng, pînă la urmă, într-un lirism al absenței, al minus-existenței: „Plecasem din umbra iatacului vechi,/ Dar pașii nu vor să mă ție.../ ... Mă-mpiedică zorul atîtor perechi/ Pornite spre *Ce va să fie*.../ Mă-mpiedică pașii atîtor grăbiți/ Ce merg la statornicul *Este*.../ Mă clatină tihna atîtor sosiți/ Ce lung mă privesc prin ferestre!...// Și iată-mă-s iarăși cerînd adăpost/ Icoanei ce tainic mă-mbie/ S-adaug în suflet pe tristul *N-a fost*/ Cu blîndul *Că n-a fost să fie*!...” (*O fecioară bătrînă cîntă*). Mucenică a dorului neîmplinit, Elena Farago apelează tot mai frecvent la simbolul „fecioarei bătrîne” care se usucă și se stinge în chilia singurătății, damnată la feciorie eternă: „Se mistuie-n lacrimi zadarnicul dor/ Și martori mi-s singuri pereții.../ Și-un flutur negru e singurul zbor/ Din toate nădejdlile vieții...// Și iar, în netihna pereților goi,/ Mă duc să mă culc ne-mpăcată,/ Doar moartea-și va trece suflarea de sloi/ Pe sînii rămași făr-de pată...” (*O fecioară bătrînă plînge*). Astfel de poeme-perechi sau în oglindă nu vin însă cu o dialectică a sentimentelor, ci doar cu două tonalități ale aceluiasi sentiment de captivă a solitudinii. Simbolica fatală a numerelor, ca la Minulescu, ca la Maeterlinck, scrie simbolica destinului tragic, dovedind că aptitudinile simboliste ale Elenei Farago sînt tot mai stimulate: „Pe rîul strîmt, din țarmuri de brumă și noroi,/ Pornea o barcă verde spre calde țarmuri noi...// Pornea o barcă verde spre-albastrul unei mări, –/ Cînta voios luntrașul privind departe-n zări...// Plîngeau pe mal trei sălcii, cernîndu-și moarte foi,/ Cînta voios luntrașul căci nu privea-napoi...// Pluteau în vînt trei frunze, trei tainice muștrări,/ Cînta voios luntrașul porivind în depărtări...” (*Pornea o barcă verde*). Mecanica alegorizantă a poemelor vine oarecum în conflict cu simpla efluvie de sentiment și emoție, la care a redus Lovinescu poezia Elenei Farago („Poezia Elenei Farago este deci limitativă la

emoție, și la una singură: emoția erotică”¹, desfășurînd-o ca pe „litanie a unui amor fără extaze”.² E drept că poeta așa va rămîne în posteritate, ca autoare a unei poezii „exclusiv cu resurse interioare, mărginită la domeniul emoției sentimentale”³ și consacrată „mai ales /ca/ o poetă a iubirii. A unei iubiri mărturisite simplu, fără înflăcărări, avînturi și revolte”.⁴ Dar tendința ei de a-și alegoriza stările, de a le introduce într-un scenariu simbolizant arată că nu confesiunea simplă e estetica directoare, ci mai degrabă o poetică de aspirații educative. Poate că aici, în acest nivel mediat reflexiv, ar fi avut mai mult succes dorința lui Papastate de a o așeza și „printre poeții gînditori ai literaturii noastre”.⁵ Meditațiile propriu-zise nu sînt strălucite nici liric, nici altcum (și nici nu-s așa multe). În plus, alegorizarea nu adîncește stările, nu le scufundă în stratul muzical al ființei, de unde, după Lovinescu, izvorăște adevăratul simbolism. Ea e un reflex de moralizare și o apucă, deci, tocmai în direcția contrară.

De faza simbolistă ține, în mare, și ultimul volum propriu-zis (restul sînt antologii): *Nu mi-am plecat genunchii* (1926). Compasul alegoric se deschide acum în parabole de destin, cu freamătul „plecării” definitive (*Scrisoare*), dar nu spre o soartă mai bună, căci viitorul – călătoria – e tot unul/una de primejdii. Iubirea, „tînga” se reciclează acum în seninătatea amurgului și se profilează și mai net pe refuzul corporalului (fondul biblic susține, firește, convertirea în spirit a iubirii): „...Și nu-mi întind Iubirii/ nici mîinile, nici gura,/ nici ochii mei, în care/ păcatu-și arde zgura/...// Fără de mîini se-nchină/ Iubirea mea cea nouă/...// Nici mîinile, nici ochii,/ nici buzele ce-acum/ Stau gata, jertfă ție,/ să-și năruiască-n scrum/ Tot ce-a putut aprinde/ și crește-n ele toată/ Beția ce-mi întinse pe suflet/ greaua pată,/ Nu vor cerca vreodată să-ți ceară,/ nici să-ți dea./ Un semn din tot ce moare/ În pocăința mea...” (*O nouă Magdalenă plînge*). Dar dacă întreg corporalul e pus astfel la un regim de penitență, spiritualul însuși se corporalizează, în speranța că va găsi cuvîntul „nespus”, pur și total al iubirii: „.../Cu ne-ntinată mînă a cugetului, care/ Și-a fost păstrat neatinsă,/ de nici un vînt/ o floare,/ Ți-o voi întinde Ție, unică și curată...// E-o vorbă nouă, sfîntă,/ de dorul meu creată/ Pe vremea-n care încă/ Iubirea-mi era vis...// Și am păstrat-o-n cuget,/ ca într-un cer închis,/ din care nici un înger n-a pogorît vreodată” (idem). Iar dacă iubirea n-are limbaj corporal, durerea, în schimb, e

¹ E. Lovinescu, *Opere*, VIII, Ediție îngrijită de Mariana Simionescu și Alexandru George, Note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1989, p. 319.

² *Idem*, p. 320.

³ Doina Curticăpeanu, în *Dicționarul Scriitorilor Români*, D-L, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 255.

⁴ Dumitru Micu, *Început de secol. 1900–1916. Curente și scriitori*, București, Editura Minerva, 1970, p. 468.

⁵ C. D. Papastate, *op. cit.*, p. 119.

brutal corporeificată (cu o sintaxă numai decît pateticoidală, e drept), deși tot în regim alegoric: „Nu m-au speriat, Durere,/ Nici ghiarele/ nici dinții/ cu care atîtea fiare,/ ce tu le-ai asmuțit/ Mi-au sfișiat iar carnea/ în junghiuri de cuțit” (*Durerii*). Dacă n-ar fi strict alegorizant, acest proces de respingere a corporalului în iubire și de întoarcere a lui în durere sau în febra spirituală, ar fi dus la o interesantă tensiune. Funebrizarea temelor trage (cîteodată) poezia în plin bacovianism („E moartă iubirea/ Și-n cruntul șivoi/ Al rîului negru/ O duc s-o-nmormînte// Și nimeni să-i plîngă/ Și nimeni să-i cînte/ Ci crunt o petrece un straniu convoi/ De umbre de păsări...”, *E moartă iubirea*), deși poeta e prea logoreică pentru asemenea lirism de concentrate. În interviul pe care i l-a luat (singura poetă), F. Aderca remarcă tam-nesam că „moartea este elementul care fecundează iubirea poetei”.¹ E o observație excesivă pentru nostalgiile aburite – și aburoase – ale poetei, dar ultimul volum presează, într-adevăr, funebru. E ca și cum poeta l-ar fi scris de adio. Oricum, acesta, pur spiritualizat, e ultimul stadiu al eroticii sale elegiace.

Inimă mare, viață martirizată, poezie modestă, monotonă; sau, cu vorba lui Pompiliu Constantinescu, „cea mai ternă din tot ce-a produs lirica timpului nostru”.² Monotonie ca pură monotonie, nu ca agonie, cum e la Bacovia. Dar totuși prima poetă care intră în top, chiar dacă nu pentru multă vreme. Sfielile, timorarea, claustrarea în visare, delicatețea vin dintr-un suflet de Emily Dickinson; nu și poezia, care se trage ba din sămănătorism, ba din minulescianism.

Keywords: Elena Farago, biography, poetry, Romanian literature

Abstract

My paper discusses the life and work of Elena Farago, the first Romanian woman poet in the modern sense of the word. Although deeply flawed, her poetry is relevant in the sense that it paves the way for her better literary companion.

¹ F. Aderca, *Contribuții critice. Mărturia unei generații. Articole, cronici, eseuri, 1914–1926*, Ediție, prefată și note de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1983, p. 382.

² P. Constantinescu, *op. cit.*, p. 5.

PSEUDO-ANGELOLOGIA. POEZIA LUI EMIL BRUMARU ȘI METAFIZICA BLOCATĂ ÎN CONTINGENT

Petrișor MILITARU

1. Scurtă introducere în pseudo-angelologie

Dintr-o perspectivă diacronică, receptarea critică a poeziei lui Emil Brumaru stă sub semnul diversității: aproape fiecare critic în parte are propriile ipoteze hermeneutice despre universul său liric. Emil Brumaru este considerat, pe rând, onirist (Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag), junimist (Alex. Ștefănescu), neoclasic (Eugen Simion), tradiționalist (I. Negoțescu) sau ca venind dinspre baroc (Ion Pop). Luând ca exemplu poezia *Înger* din volumul de debut al poetului ieșean, Leonid Dimov observa că „poezia lui Emil Brumaru este simultan poezie filozofică și magie”¹; mai precis, trebuie să precizăm că din punct de vedere filosofic, discursul poetic brumarian poate fi pus în relație doar cu *hedonismului epicurian* (senzația ocupând un loc central atât la Epicur, cât și la Brumaru), iar în ceea ce privește magicul, credem că *magia jocului* este una din caracteristicile fundamentale ale universului poetic brumarian, guvernat de un adevărat *poeta ludens*, dar care nici în această ipostază demiurgică nu se poate lipsi de puritatea angelică necesară creației – „Îngerul jongler Emil Brumaru”. Dumitru Țepeneag concluzionează, în fișa pe care i-o face lui Brumaru, că onirismul acestuia este „cazanier și pervers în același timp”². Eugen Simion îl încadrează în categoria poezilor „ironiști și fanteziști”, alături de Marin Sorescu, Mircea Ivănescu și Mihai Ursachi, considerând că Emil Brumaru este

¹ Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, pp. 130–132, pp. 156–157.

² Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, pp. 207–208.

un „neoclasice pe care ironia inteligentă și buna calitate a fanteziei îl feresc de a fi un simplu versificator pe teme vechi cum sunt atâtea”¹. După I. Negoțescu, Emil Brumaru aparține tradiționalismului, fiindcă se poate „încadra ca de la sine *Gândirii* prin clasicitatea expresivă, prin angelologia senzuală a versurilor”². Ion Pop descoperă în poezia lui Brumaru „toate atributele jocului”, versurile fiind rezultatul unei „opulente fantezii baroce, sau, mai degrabă, rococo, în măsura în care se supune unei estetici a *grătosului*, rezolvate în rafinamentul decorativ și în subtila coregrafie a gesticii”³. Eugen Negrici subliniază cultivarea insignifiantului și a lucrurilor și ființelor neînsemnate, ceea ce duce la crearea unei mitologii „a derizoriului”⁴. Prin urmare, exegeții fie tind să-l integreze pe Emil Brumaru în cadrul unor curente consacrate în care orizontul său poetic neconvențional se vede îngădit într-o descriere fie prea sumară, fie parțială, deci nereprezentativă (D. Țepeneag, E. Simion, I. Negoțescu), ori îl situează în cadrul unor curente „fără glorie” (Ion Pop, Eugen Negrici), fapt ce nu ne face decât să subliniem că universul liric a lui Brumaru merită să fie cercetat în continuare de criticii literare.

Însă, trecând peste diferitele nuanțări care nu fac decât să accentueze o trăsătură particulară considerată ca definitorie, putem spune că există și un punct comun al opiniilor critice cunoscute: „discursul îndrăgostit”⁵ al lui Emil Brumaru stă sub semnul senzorialului, al corporalului, al senzualității, al dorinței. Dintr-o perspectivă mitico-arhetipală, tratată a *rebours* de Brumaru – metafizicul este astfel discreditat, dorința este întruchipată de Eros, un eros care pare să acapareze orice alte nivel al discursului poetic fiindcă în orice direcție ar lua-o, ajungem tot în această zonă semantică predilectă. Kamadeva („kama”, în sanscrită, înseamnă „dorință”) este zeul indian al dragostei, înfățișat ca un tânăr ce nu îmbătrânește niciodată și stă călare pe un papagal. Atributele sale sunt arcul și săgeata cu vârful din flori. Corespondentul său din mitologia greacă este Eros, reprezentat ca fiind un copil sau tânăr înaripat, gol, legat la ochi și purtând un arc, o tolbă cu săgeți și, uneori, o torță. Acestea obiecte fac trimitere la caracteristicile erosului: forța și iresponsabilitatea dorinței erotice (aripile și ochii acoperiți), precum și la hazardul specific (arcul cu săgeți). Se spune că Eros avea două tipuri de săgeți: de aur, care trezeau dorința, și de plumb, care trezeau indiferența. Romanii îl numeau Cupidon („cupido”, în latină, înseamnă „dorință”). După ce am văzut asemănarea în ceea ce privește reprezentarea

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 327.

² I. Negoțescu, *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, p. 55.

³ Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985, pp. 387–388.

⁴ Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 132.

⁵ Vezi Al. Cistelecan, *Poezie și livresc*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 192.

mitică a dorinței se cuvine să distingem și faptul că erosul elin avea o încărcătură metafizică, în timp ce corespondentul său din mitologia indiană era asociat senzorialului și dionisiacului. Totuși, ambele ipostazieri ale erosului se regăsesc în mitologie. Adesea, Cupidon ține în mâini un glob, simbolizează puterea universală a erosului care domină, după cum se vede și în universul liric al lui Emil Brumaru: o vază este „îndrăgostită de o catifea” (*Înger*), „Roua/ Se plimbă cu șarpele boua” (*Cântec naiv*), „chiparosul trist/ Iubea dulce-un amestist.” (*Ravagiile alcoolismului*), iar cișmeaua „într-o curte,/ Trăia-mpreună cu șopârle scurte/ fără să-i pese de insulte...” (*Elegie*).

În viziunea lui Platon (*Symposion, Phaidros*), Eros este un *daimon*, o ființă intermediară între zeu și om, care oferă nebunia dragostei. Înfățișarea acestui *daimon* a influențat, pe la 1420–1430, chiar reprezentarea îngerilor care iau chipul, ce se impune și în epoca modernă, cunoscut sub numele de *putto*¹ – copilașul înaripat, gol și dolofan. Andrei Pleșu face referire la acest tip de înger în cartea sa, iar noi, pentru a fi mai operativi în discursul critic, vom numi această categorie estetică *pseudo-angelologie*. Din punct de vedere diacronic, după Renaștere, figura îngerului a început „să-și piardă aspectul tradițional, hieratic, pentru a se antropomorfiza abuziv, pentru a aluneca spre rozuri sentimentale”, spre categoria „drăgălașului”, astfel încât „barocul și rococoul au consacrat dimensiunea infantilă și feminină a îngerului, fără nici o legătură cu realitatea lui scripturară sau dogmatică”². Acest tip de influență se manifestă și în universul liric al lui Emil Brumaru, unde apar pe lângă elementele care îi definesc *concretețea* (pisici, fluturi, melci, crini, ceainice, bulion, mărar etc.) și ființe care nu sunt specifice universului domestic, ci *lumii intermediare*, care leagă și despart fizicul de metafizic. Aceste *prezențe intermediare* sunt „îngerii”, „heruvimii” și „serafimii”, care nu au nici legătură cu ierarhiile cerești³ din dogmatica creștină, poate doar faptul că îngerul este „purtătorul unei vești bune pentru suflet”⁴, doar că această veste ține în acest caz mai mult de planul erotic individual, decât de planul spiritual, supraindividual. Se cuvine, pentru început, să atragem atenția că îngerii brumarieni își au rădăcina în reprezentarea renescentistă a acestora când suferă primele asocieri cu categorii estetice noi,

¹ Cf. Jacques Le Goff și Jean-Claude Schmitt, *Îngerii*, în *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Iași, Editura Polirom, 2002, pp. 367–376.

² Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 30.

³ Andrei Pleșu, *op. cit.*, prezintă, la finalul cărții *Tabloul ierarhiilor cerești (în ordine descrescătoare după Dionisie Areopagitul)*, după cum urmează: I. Serafimi; II. Heruvimi; III. Scaune (Tronuri); IV. Domnii (Dregătorii); V. Puteri; VI. Stăpânii (Stăpâniri); VII. Începătorii (Căpetenii); VIII. Arhangeli; IX. Îngeri, pp. 281–283.

⁴ Alain Gheerbrant, Jean Chevalier (coord.), *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Editura Artemis, 1995, p. 172.

precum femininul, drăgălașul, infantilul – toate fiind asociate cu un fel de senzualizare, de despiritualizare a figurii angelice. Pe de altă parte, figura îngerului o întâlnim în poezia română începând cu versurile prepașoptistului Heliade-Radulescu (*Serafimul și heruvimul sau Mângâierea conștiinței și muștrarea cugetului*, 1833) în care eul liric dialoghează cu îngerul, ba chiar am putea spune că îl trage la răspundere – motiv pentru care putem afirma că aici se află prima tratare *à rebours* a personajului angelic. În poemele lui Brumaru figurile îngerilor sunt convenționalizate ca pretext ludico-ironic, ceea ce face ca receptarea lor în cadrul discursului liric să fie la limita dintre stilul baroc și kitsch.

2. Îngerii descoperă „ușile percepției”

Încă din primul poem al volumului de debut¹, bucătăria, univers al desfătării simțurilor și spațiu predilect al „ființelor” caracterizate de o moliciune senzuală, reprezintă locul în care aluaturile „tapisate” cresc „grele/ într-o dobitocie îngerească” (*Elegie*). Epitetul marchează starea paradiziacă a eului entuziasmat, în sens etimologic, de „esență/ Trandafierie – a lucrului în sine!”, tocmai fiindcă, așa cum vom afla mai târziu, și „cepele scoase din îngeri sunt dulci” (*Însemnări despre detectivul Arthur*). În același context culinar cu vădite înclinații erotice, orientate spre descoperirea esențelor lumii văzute, îngerii devin elegiaci: „Dacă iei o portocală/ Și-o dezbraci în pielea goală/ Ca să-i vezi miezul adânc/ Peste care îngeri plâng/ Cu căpșune-n loc de ochi/ Și aripi din foi de ploi/ Se întâmplă să uiți totul...” (*Amnezie*).

De asemenea, aceste ființe ale „intervalului”, cum le numește Andrei Pleșu, pătrund și în magazin cu același aer elegiac slăvind nemișcarea lucrurilor, încetinirea proceselor vitale: „Culcarea lucrurilor un heruv/ Sfășietor o cântă dintr-un tub,/ Aeru-i strâns cu grijă în dulap/ Împăturit de cel mai blând seraf,/ O, prin unghere îngerii fac liberi/ Deschideri moi de aripi și închideri,/ Pentru adorare din uleiuri scoși,/ Pe crucea geamurilor zac Hristoși.” (*În magazin*). Îngerii, serafimii și heruvimii sunt aici protectori ai ungherelor, ai intimității, ai apropierei dintre lucruri, ai apropierei dintre microuniversuri. Dar, mai ales în primul volum, ei sunt cei care favorizează savurarea miresmelor, descoperind „aerul nostalgic al simțurilor”²: „Și îngeri muți miresmele cu roaba/ Ni le răstoarnă-n nări ca să ne placă,/ Iar cănila atârână între urcioare/ Pline cu lapte stors naiv din vacă...” (*Cântec de copil*) sau „Înmănușați în mușețel, pe cap cu

¹ Emil Brumaru, *Versuri*, București, Editura Albatros, 1970.

² Cf. Nicolae Manolescu în *Ludice și copilărești*, din *România literară*, nr. 9 din noiembrie 1978, p. 9.

ceainic/ Și-n ochi cu umbre rupte din mărar,/ Când zahărul se sfarmă și cad
linguri,/ Se apropiau de noi îngerii mari.” (*Arătare*). Pasionați de miresme și de
arome, la un moment dat „îngerii” lui Emil Brumaru „răpesc o clătită umplută
cu mentă și-n/ fiecă seară o dau, pățimași, pe traverse de-a dura” (*Marșul lui
Julien Ospitalierul*). De altfel, se cuvine să amintim aici faptul că filosoful grec
Heraclit își primea prietenii în odaia ospățului spunând că sunt zei și acolo¹.

În acest discurs liric simțurile sunt „ușile ale percepției”, după cum le
numea William Blake, ele deschizând calea spre partea „intimă” a lucrurilor:
„Trebuie să stai mult timp singur ca să poți auzi lumina. Trebuie să-ți lași nările
în strujeni ca să simți cum miroso îngerii după-masă.” (*Testamentul detectivului
Arthur*). Se observă în versurile citate lejeritatea cu care poetul tratează
metafizicul, cultivând de la început, carnavalescul și ludicul specific lui
Cupidon, ca o tendință firească de echilibrare a tonului elegiac și a patosului
ontologic din poeme. Aceste caracteristici se regăsesc și în poemul *Înger* din
volumul de debut. Metafizicul devine apăsător, poate chiar prin imaterialitatea
caracteristică, prin invizibilitatea sa, prin efortul imaginativ de care este nevoie
pentru a ni-l reprezenta: „Un înger s-a trezit într-o amiază/ Era prea grea lumina
și-l izbea./ Alături tremura prelung o vază/ Îndrăgostită de o catifea.” Nevăzutul
dorește să iasă din sine, idealul tinde să se materializeze: „El și-a ncălțat
ușoarele botine,/ Și-a luat din vis bastonul de parfum,/ Și-a pus pe-aripi tristețile
fine/ Și mâinile și-a-nmănușat în fum.// Oglinda-l aurea nedumerită./ Era fecior
de spumă sau fecioară/ Ce trebuia din perne moi s-apară/ Parcă prelins, parcă
cernut prin sită?”. În visul îngerului ușor narcisist apare dorința erotică: „Cine-l
iubea în încăperea crudă,/ Necoaptă pentru marea întâlnire?/ Vibra-ntre lucruri
tandru și subțire/ Fără să vadă, fără să audă...// Cu nara doar simțea cum lângă
dânsul/ Un crin durerea pură-și destrăma/ Și i-ar fi plâns alături. Însă plânsul.../
De ochi are nevoie. Nu-i avea...” Prin urmare prima ocurență a lexemului înger
ne pune în fața unui „simbol androginal cu-aripi de tristețuri și baston de
parfum, îngerul trezit de Brumaru vibrează între lucruri înviind o conexiune
incertă, dar doritoare de a se materializa”, după cum observa Leonid Dimov².

Dintre simțuri, mirosul este cel care domină în poemele lui Emil Brumaru.
În acest poem este și singurul simț de care îngerii dispun și care le permite să
empatizeze cu „durerea crinului”. Dorința nu-i se poate împlini, „îngerul” nu
poate să părăsească planul intermediar: „Și-a vrut să facă un pas. Oprit de ușă,/

¹ Cf. Martin Heidegger, *Heraclitus*, traducere de Joan Stambaugh, New York, Continuum
International Publishing Group, 2010, p. 164.

² Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin
Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, pp. 156–157.

S-a speriat de-așa miresme reci/ Prin care ți se umplu de cenușă / Unghia roz și sufletul când treci.// Și-a pipăit pereții cu sfială;/ Oh, pori lor ce-arome risipeau!// Fusesse somnul lui oare-o greșală/ Și-acum odăi închise-l pedepseau?”. Visul este „cordonul” care permite comunicarea între cotidian și sublim, între fizic și metafizic. Însă, ca orice idilă care se află sub influența lui Eros, ea nu poate fi împlinită¹. Tentația îngerului de a gusta din desfătărilor lumi văzute dispare în momentul în care el se trezește din vis, revine în propria lumină: „Și îngerul trezit într-o amiază/ S-a dezbrăcat suav și adormind,/ Din nou, invidiindu-l că visează,/ Amiezile îl lumineau pe rând.” Acest poem în care dorința erotică (*kama*) devine o tentație chiar și pentru ființele spirituale, prefigurează erotizarea „îngerilor” care se va accentua și mai mult în următoarele volume. De asemenea, se cuvine să atragem atenția că îngerii din poeme sunt mai aproape de erosul hindus care era baroc și aproape exclusiv senzorial, deci dionisiac, față de erosul elin care era sublimat, eterizat, apolinic în fond.

3. Carnavalul erotic al „îngerilor”

Începând cu volumul „Detectivul Arthur” (1970) universul liric al lui Emil Brumaru este dominat de „îngeri topiți pe podea de plăcere” (*Julien Ospitalierul își amintește de Detectivul Arthur*). De asemenea, iubita „detectivului Arthur” cochetează cu serafimii ispitiți de frumusețea acestora: „Te-ai tutuit c-un *seraf*? [...] / Ți-am ridicat de pe jos, întorcându-mi privirea cu multă sfială,/ Rochia ta parfumată și am ascuns-o, gelos pe *seraful* acela, în vază...” (*A treia elegie a detectivului Arthur*). Asocierea dintre simțul olfactiv și ființele „intervalului” se păstrează și în următoarele volume, chiar dacă îngerii sunt proiectați într-un context erotic: „Îngeri cu obiele parfumate/ Îi țin trează rochia la spate.” (*Balada trecerii Reparatei*). Într-un poem confesiv poetul folosește o formulă de adresare semnificativă: „În mână cu-o fresie/ Îți scriu o poezie.// Nu-i vorba de-o plângere/ Iubitule îngere...” (*Cântec naiv*), fiindcă însăși iubita se identifică cu un heruvim care aduce voluptatea: „Mi-s genele cârlionțate/ Și buzele fin despicate/ De dragostea unui heruv/ Ce mă distruge și-l distrug// Oh, pentru tulburii lui nuri/ Am achitat mii de facturi/ În fluturi ieftini de câmpie/ Și-am locuit o coșmelie// Scobită într-un diamant/ În anotimpul sufocant.” (*Jurnal*).

În volumul care îi poartă numele, Julien Ospitalierul „seara-și dictează doctrina la îngeri” (*Melancolia lui Julien Ospitalierul*), personificări ale

¹ Vezi articolul despre Anteros, în Victor Kernbach, *Dicționarul de mitologie generală*, Prefață de Gh. Vlăduțescu, București, Editura Albatros, 1983, p. 50.

suavului și ale plăcerii rafinate. După cum putem cu ușurință observa „serafimii” lui Emil Brumaru par să asimileze repede această „doctrină” hedonistă: „Oh, pe plafoane sunt serafi cu vergi// Ce bat la tălpi bezmetice fecioare/ Și uneori pe sâni căci au greșit/ Cu ei, dezvirginându-i, iar pe urmă,/ Duios le umplu rănile cu chit// Și-nlăcrimați le iau din nou la pieptul/ Lor plin de pene și-n aripi le strâng./ În timp ce ele cu delicatețe/ Le trag pe frunte nimburile-adânc.” (*Primele tangouri ale lui Julien Ospitalierul*). Este un joc erotic caracterizat de teatralitatea specifică poemelor lui Emil Brumaru, în care actanții participă de bună voie la tot felul de ritualuri inedite și neconvenționale menite să anihileze pudoarea latentă a lectorului. În acest context, nu contează dacă participanții angelici au în imaginarul antropologic funcții și grade diferite, fiindcă în imaginarul poetic îngerul, serafimul și heruvimul tind să se confunde, cei trei termeni reprezentând o denumire generică pentru a face trimitere la „personaje” care confirmă sau accentuează intensitatea trăirii, extazul erotic sau sublimul senzorial.

Julien Ospitalierul este atât de familiar cu acești mesageri divini, încât îngerii îi „dăruiesc bomboane/ Fierbinți” și îl „sărută pe obraz” (*Primele tangouri ale lui Julien Ospitalierul*), în timp ce „fire de ață stinghere/ Desfășurate încet de pe moi papiote, prin casă, fără ca nimeni să știe,/ Spre-a se iubi în ungherele calde cu înger/ topiți pe podea de plăcere...” (*Julien Ospitalierul își amintește de Detectivul Arthur*). Același ritual este reluat într-un poem publicat în volumul *Ruina unui samovar* (1983): „Pune-mi, viclean și crud, de pază/ Îngeri frumoși ce pe saltea/ Fac dragoste cu-o lină groază.” (*Rugăciune*). Paradoxul situației este subliniat și de folosirea oximoronului („lină groază”) care marchează originalitatea acestui tip de erotism. Din această perspectivă a apropierei față de îngeri, Emil Brumaru poate fi situat în continuarea lui William Blake („Unul dintre biografii mai puțin cunoscuți ai lui William Blake, Frederick Tatham, evidențiază importanța factorului spiritual în amplificarea creativității lui Blake, subliniind, în același timp, natura accidentală a acestor intersectări: „[Blake] spune despre sine că este prietenul spiritelor, care îl învață, îl dojenesc, cu care se ceartă și se sfătuiește, într-un mod familiar specific unei relații foarte apropiate”¹), doar că la poetul englez prezența angelică accentuează latura vizionară și mistică a operei sale, în timp ce la poetul român această prezență subliniază funcția intermediară a dorinței (*kama*) care duce la extaz, marcând, în sensul etimologic al termenului, „ieșirea din sine”, starea de intimitate, de comuniune, de împlinire ce urmează săvârșirii ritualului erotic.

¹ G. E. Bentley, Jr., ed., *William Blake: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1975, p. 217.

În cadrul acestui ritual, un loc aparte îl ocupă ceea ce eul liric însuși numește „fecioara lui Brumar”, prezență care trezește dorința erotică a eului liric: „Rostogolesc din biblia groase măru/ Spre tine ca veșmintele să-ți pice.”, (*Șapte cântece naive pentru parfumat gura*). Iubita este cea care atrage ființele din planurile intermediare, ispitindu-le și chiar supunându-le: „Liote de îngeri scurși prin leică/ O încolăceau ca pe-o suveică/ Dornici să le fie teleleică.” (*Cântec naiv*), fiindcă „doar serafii-s de vină/ Că sânii ți-i umflă c-un pai,/ Iubito topită-n lumină/ Precum o biserică-n ceai.” (*Cântec naiv*). Sub ludicul caracteristic, se strecoară viziunea arhetipală a iubitei ca biserică. Însuși sexul femeii este păzit de un înger: „Dacă lui Lou vaginu-i cânta Apollinaire,/ Tamáriușka, eu ție ce aș putea să-ți cânt?/ Piersică-nchisă-n flăcări de rouă și piper/ Păzită de un înger cu lancea tremurând? [...]/ Și dă-mi ca pe-o icoană cărnosă, să mă rog,/ Curul bârfit zburdalnic de coapsele-ți surate.” (*Tamaretă*). Viziunea transfiguratoare merge până la a construi imagini poetice caracterizate de o eretică inocență: contemplarea feselor preamărite se concentrează într-o metaforă („o icoană cărnosă”) din care nu poate lipsi o discretă aură de sacralitate ce amintește vag de misticismului erotic din tradiția tantrică, însă fără a insista prea mult pe această perspectivă. De fapt, credem că mai degrabă alăturarea paradoxal-barochizantă a celor două lexeme („carne” și „icoană”), deci o motivație stilistică, stă la baza acestei imagini poetice.

Alteori poetul își blestemă cu candoare iubita, proiectând-o într-un cotidian sacralizat de imaginația creatoare a îndrăgostitului: „Deasupra să așezi doar plăpumi pline/ Cu lână sfântă. *Îngerii*, din rolă,/ Se-mprăstie miresmele sublime/ De papanăși ce-nalță și consolă.// Mieii orfelini și triști, lieduri suave/ Să-ți cânte la trezit. Iar *serafimii*/ Să te îmbrace iute-n haine grave,/ Ca nici tu singură să nu-ți vezi sânii!” (*Blestem*). „E-o *toacă sfântă*-n mersul tău pe tocuri/ Lungi de pantof, ce-mi oblojește rana.” (*Paisprezece versuri macre*). Atât mersul, cât și părul iubitei sunt atribute divine, care contribuie la amplificarea naturii sale senzuale: „Tu-acuma crezi că mergi pe jos/ Însă plutești precum Hristos/ Tras de o lebădă și-un crin.” (*Cântec naiv*) și „Pletele-ți zbârnâie în vânt/ Ai raiuri smulse din scriptură/ Și-a iederă ucisă blând...” (*Cântec naiv*). La fel ca și imaginea îngerilor, prezența simbolurilor religioase trebuie luate *cum grano salis*, un fel de antifraze ale sacralului, care este ironizat și reificat stilistic.

Chiar și casa „fecioarei lui Brumar” stă tot sub zodia seraficului, focul devorând cu limbile sale surcelele „sfinte”: „În casa noastră de chirpice/ Din balige de pitulice/ Blând frământate-n brume groase/ De-un serafim cu-aripi stufoase. [...] Cărând senin găleți cu apă/ Din care câni adânci se-adapă/ Băgând surcele sfinte-n pită/ Linse de flăcări ce excită.” (*Elogiu*).

4. Natura „angelică” a eului liric

Încă din primul volum eul liric se transfigurează pe sine, dar printr-o metaforă care face trimitere la aspectul exterior, deși trimiterea la puritatea („fără cusur”) și lumina angelică este și ea evidentă: „O, azi sunt bucuros ca un cristal! / Fără cusur mi-s hainele de înger. / Mi-e fiecare nastur triumfal / Încoronat de proaspete răsfângeri.” (*Cântec*). În volumul „Julien Ospitalierul”, personajul omonim, mască evidentă a eului liric, nu putea fi decât urmașul „îngerilor” de tip *dandy*: „[Julien Ospitalierul] Încheie dulce lanțul vechi spîțe / A îngerilor la pantofi cu glanț.” (*Primele tangouri ale lui Julien Ospitalierul*).

Identificarea cu îngerul sau serafimul se face, mai întâi, indirect în interiorul unei idile în care, îndrăgostindu-se, îngerul își pierde statutul ierarhic, „Eram un înger serios / Dar m-a vrăjit un diamant / Și-ntr-un castel cu crini pe jos / I-am devenit curând amant. // De-atunci toți îngerii ceilalți / Mă ocolesc ca pe un iz / Când sug bomboane dulci cu malț / Sub ziduri vechi de cărămizi.” (*Poveste*), urmând apoi ca eul liric să intre în contact direct cu ființele intervalului prin contemplație, „Singur în lumina albă / Sprijinitu-m-am de-o nalbă. // Fericit că pot s-aștept / Fluturii să-mi intre-n piept // Și-am stat până-n amurg / Privind îngerii cum curg // Peste un perete blând / Lângă nalbă- ngenunchind. / Iar apoi, când s-a-nnoptat / Am rupt nalba ș-am plecat. // Și nimeni nu mai știu / De-atunci de trăiesc sau nu...” (*Ultima baladă*). Această contemplație, care se desfășoară într-un plan cotidian, poate avea ca efect o stare extatică : „În timpul acestei levitații / Întâmplătoare, ce-a avut loc în spațiul / trist și pustiu din spatele casei mele, mi-a fost frică să nu fiu răpit de înger.” (*Catalog de nimfe*), „Sunt ștampilat de înger, / Nu pot să mă mai apăr.” (*Elegie*) sau „Era-n amurg și îngerii mulți / M-au răsfățat ca pe un sfânt.” (*Cântec naiv*). Alteori, dezamăgirea sau deziluzia îl îndepărtează de planul angelic scoțându-l de sub protecția acestuia: „Nici un înger nu-mi mai ține / În spinare sufletul.” (*Elegia*), „Mă trezesc de dimineață / Înger condamnat la viață...” (*Bocet de adult*), „Căci eu sunt serafu-n care / Tristețea a prins lin floare...” (*Chiuitură*).

O identificare directă întâlnim pentru prima dată în poemul narativ *Dulapul îndrăgostit* din volumul omonim : „Au urmat, povestea îngerul Emil Brumaru celui care nu mai era decât o fermecătoare amintire vespérală a lui J.O., au urmat...” , care este valorificată apoi în volumul *Ruina unui samovar*, primind și atributul carnavalesc de „jongler” captivat de senzualitatea sacralizată a sânelui: „Eu, Îngerul jongler Emil Brumaru, / De Dumnezeu zvârlit ca zarul / Unui amurg pe-acest pământ, / Cad, șase-nouă, între sânii / Ce-i țin pios în palma mâinii / Și le sărut țuguil sfânt.” (*Baladă*). Unul dintre biografi mai puțin cunoscuți ai lui William Blake, Frederick Tatham, evidențiază importanța factorului spiritual în amplificarea creativității lui Blake, subliniind, în același timp, natura accidentală a acestor intersecții: „[Blake] spune despre sine că este prietenul spiritelor, care

îl învață, îl dojenesc, cu care se ceartă și se sfătuiește, într-un mod familiar specific unei relații foarte apropiate.” Se cuvine, totuși, să atragem atenția că angelicul din poemele lui Emil Brumaru este un factor decorativ și nu spiritual cum se întâmplă în cazul poetului englez.

Îngerii apar chiar și în ipostaza lor clasică de mesageri, de purtători ai sensului poetic, chiar dacă uneori sub formă anecdotică, „O, acel vers, subțire maț de flutur,/ Chioșc de cocon, desmăț al smirnei moale,/ Crud părț de înger chiflicind cristale,/ Rouă regească-n turn ce-arar o scutur! ” (*Baladă*), alteleori elegiacă: „Și de atunci străbat oceane-n spume/ Bând catifele, mestecând lungi gume,// Și trimețând, senin, din naufragii/ Îngeri cifrați în sticle drept mesagii.” (*Baladă*). Versul definit mai întâi drept „crud părț de înger chiflicind cristale”, evoluează treptat și devine purtător al unui sens esențial, ceea ce-l face mereu dezirabil: „Încep să scriu cum îngeri cresc// Și între aripi duc un fruct/ Prin aerul nerăbdător/ De a-mi sări în ajutor// Cu geana să-l despici ușor/ Și cu lumina ochilor/ Miezul să-l pipăi ne-ntrerupt.” (*Confesiunile unui băutor de ceai*).

5. Căderea măștilor. Metafizica blocată în contingent

Lirica lui Emil Brumaru reprezintă universul casnic al „paturilor sfinte” (*Șapte cântece naive pentru parfumat gura*), de unde nu lipsesc „celestele damigene” (*Ultimele tangouri ale lui Julien Ospitalierul*) și nici „îndrăgostiții serafi” (*Povestea boiernașului de țară și a fecioarei cu lindic zglobiu*). Așadar, universul poetic al Emil Brumaru stă sub zodia erotismului, a senzorialului și a carnavalescului. Etimologia cuvântului *carnaval*, provenit din italiana veche de la „carneleval” sau „carnelevar”, ne dezvăluie semnificația profundă a exaltării senzoriale din aceste poeme: carnaval înseamnă „a sărbători carnea” (*caro* „carne” + *levare* „a sărbători, a pune în lumină”). „Îngerii” lui Emil Brumaru sunt proiecții ale eului ce descoperă dorința erotică (*cupido*), această zeitate care generează un carnaval liric al voluptății, unde eul liric adoptă formele recurente ale barocului, precum deghizarea, disimularea sau iluzionarea¹, în care impulsul spiritualizant rămâne latent sau virtual. Întâlnim în discursul liric o exacerbare a formei în defavoarea conținutului, o exuberanță calculată, un entuziasm lucid, o naivitate dorită, o tandră îndrăzneală.

„Îngerii”, „serafimii” și „heruvimii” nu se deosebesc în discursul liric prin atribute sau contexte specifice, fiindcă, neavând nici o legătură cu imaginarul religios care le atribuie funcții și atribute diferite ierarhiilor celeste, ei apar, mai întâi ca protectori ai ungherelor și guvernatori ai intimității, favorizând apropierea dintre universuri, savurarea miresmelor și a alimentelor. Treptat

¹ Cf. Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, în românește de Constantin Teacă, prefată de Adrian Marino, București, Editura Univers, 1976.

îngerii trec de la plăcerile gustative și olfactive la cunoașterea extazului erotic. În final, după ce își asumă masca unor personaje ca Detectivul Arthur, Julien Ospitalierul sau Robinson Crusoe, chiar eul liric devine „Îngerul jongler Emil Brumaru”, marcă a împăcării cu sine, a recunoașterii propriei identități, păstrând în același timp conștiința măștii asumate de „jongler”: de spectator și de obiect al spectacolului, de actor și de regizor al carnavaului unde contemplatorul găsește momentul favorabil de a se întoarce spre sine și de a savura hazardul propriei condiții, de clown și de înger, de trup și de suflet, de unde și metafora, specifică lui Emil Brumaru, a îngerilor care „plâng”, probabil o contraparte inconștientă a clownului care plânge.

În viziunea poetului, figurile îngerilor sunt convenționalizate ca pretext ludico-ironic, fiind puse în rezonanță tocmai cu aspectele care nu le caracterizează: senzorialul, corporalul, senzualitatea, ludicul și carnavalescul. Deși sunt rodul fanteziei creatoare, „îngerii” lui Emil Brumaru au propriul lor traseu poetic: sunt puși mai întâi în relație cu plăcerea simțurilor, urmând să descopere voluptatea și, în cele din urmă, să treacă din planul „drăgălașului” și al imediatului într-un plan ușor livresc, al eului poetic narcisist care se contemplează pe sine în ipostaza sa de creator ludic, de „spirit care se rușinează de propria sa gratuitate”¹. De aceea vom spune că „pseudo-angelologia” lui Emil Brumaru este o „categorie negativă”, în sensul pe care Hugo Friedrich îi dă acestei sintagme, fiindcă eul liric nu se raportează la o problematică de tip filosofic sau estetic care integrează figura îngerilor, ci creează un spațiu poetic *fals angelic*, care ține de eroticul comico-ludic ce îmbracă uneori forme elegiace.

Rafinarea discursului liric se face prin transfigurarea unui univers cotidian în care centrul este viața amoroasă a „ființelor” minerale, vegetale, animale sau umane, prin descrierea unor stări interioare marginale, pătimașe, care, în general, nu au nici un fel de subtilitate metafizică, dar care generează o savoare spectaculoasă. Originalitatea lui Emil Brumaru provine tocmai din valorificarea marginalului, unui vocabular considerat „underground”, nonexpresiv, voit patetic, dar înnoitor la nivelul expresiei prin explorare a zăcămintelor nonconformiste, a zonei care, din punctul de vedere al istoriei mentalităților, aparține argoului și tabuurilor.

Poetului Emil Brumaru îi place să se joace cu cuvintele, să *jongleze* cu ele, să audă cum sună dacă le așează unele lângă altele. Universul său liric trădează un fel de atașament sau de devoțiune față de cuvintele care emană voluptate prin ceea ce sugerează sau prin corespondentul lor fonetic, prin alăturarea și combinarea lor în discursul liric. Lectura versurilor creează o stare de fascinație, care se amplifică treptat, în citirorul care își poate regăsi propriile fantasme sau rădăcinile unora pe care, până atunci, nu le bănuise. Este un univers al *detaliului*

¹ Lucian Raicu, *Critica – formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976.

semnificativ, al inocenței provenite tocmai din rostirea dorinței, al unei voluptăți copleșitoare care incită imaginația receptorului sedus de rafinamentul și transparența unor fantezii atât de lucide uneori.

Keywords: Emil Brumaru, angels, poetry, Romanian literature

Abstract

In the poems of Emil Brumaru, angels are associated with semantic spheres that do not belong to usual anthropologic imaginary: angels appear in images related to the culinary world and the sense of smell (in poems like *Elegy*, *Notes on Detective Arthur*, *Amnesia*, *The Storage*, *Child Song* or *March of Julian the Hospitaller*), related to erotic pleasure (*Angel*, *Julian the Hospitaller's first tango* or *Prayer*) or they are keeping company to “Brumaru’s Virgin” (*Curse*, *Praise*). In this poetic pseudo-angelology, where angels are hedonistic characters governing senses, corners, privacy, elegy and eroticism, the poetic ego himself is described as “Juggler-Angel Emil Brumaru”. Therefore, the originality of Brumaru’s lyrical discourse lies precisely in the “heretical” and playful annexation between angels and things, situations and beings that are opposite and entirely non-specific.

Bibliografie

- CISTELECAN, AL., *Poezie și livresc*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
DIMOV, LEONID și ȚEPENEAG, DUMITRU, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997.
GHEERBRANT, ALAIN, și CHEVALIER, JEAN (coord.), *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Editura Artemis, 1995.
LE GOFF, JACQUES, și SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *Îngerii*, în *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Iași, Editura Polirom, 2002.
MANOLESCU, NICOLAE, *Ludice și copilărești*, din *România literară*, nr. 9 din noiembrie 1978.
NEGOIȚESCU, I., *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
NEGRICI, EUGEN, *Introducere în poezia contemporană*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
PLEȘU, ANDREI, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003.
POP, ION, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
RAICU, LUCIAN, *Critica – formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976.
ROUSSET, JEAN, *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, în românește de Constantin Teacă, prefată de Adrian Marino, București, Editura Univers, 1976.
SIMION, EUGEN, *Scriitori români de azi*, I, București, Editura Cartea Românească, 1978.

TREI VIZIUNI ASUPRA AVANGARDEI

Gabriel NEDELEA

1. Argument

Perpetuarea și regenerarea avangardelor literare conferă o dinamică aparte încercărilor de definire a curentelor și mișcărilor artistice recunoscute sub acest generic. În critica literară românească, fenomenul nu a cunoscut – cel puțin nu de la început – o abordare sistematică și un interes la fel de mare ca în Franța, Germania, Spania, Italia sau ca în spațiul anglo-saxon care nu a avut realizări semnificative în plan creativ, dar a reprezentat locul de refugiu al artiștilor în preajma celui de-al doilea Război Mondial și mediul intelectual pentru dezbaterea acestui fenomen care definește secolul XX.

Această situație s-a menținut în critica autohtonă până în anii '70, când Ion Pop și Matei Călinescu au consacrat avangardei literare românești studii de referință în plan pur teoretic, dar și aplicat (cele două monografii ale lui Ion Pop, despre Ilarie Voronca, respectiv Gellu Naum), scoțând aceste mișcări din capcana periferiei pe care scriitorii avangardiști înșiși o cultivaseră cu cerbicie. Scrierile lui Marin Mincu în aceeași direcție, cu apropieri și depărtări semnificative, după cum voi demonstra, întregesc receptarea avangardei literare în critica românească, din care o bună parte este destul de reticentă și azi față de aceste mișcări.

Așadar în prima secțiune a lucrării voi urmări poziția teoretică adoptată de Ion Pop în definirea avangardei comparând-o cu cele două alternative oferite de Matei Călinescu și Marin Mincu. În a doua parte demersul meu are în prim plan volumul *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, punctând modul concret în care Ion Pop aplică un cadru teoretic și o metodă asupra unui scriitor exponențial pentru suprarealismul văzut sub lupa avangardei, dar și autonom.

2. Cele două avangarde

În secolul XX, în literatură, ruptura de tradiție s-a făcut în „lipsa unei paradigme sau a unui candidat la paradigmă”¹, iar momentul de negație și ruptura propriu-zisă au devenit pentru o mișcare cum a fost DADA singurele motivații ale existenței sale convulsive și sinucigașe. Matei Călinescu observă că „dadaismul este, ..., arhetipul, *ideea platonică* a tuturor avangardelor, indiferent de programul lor”², ceea ce înseamnă că această stare și atitudine s-a dezvoltat ulterior alături de o paradigmă care a avut mai tot timpul în centru ceea ce suprarealistii au numit *hazard obiectiv*. Un fapt specific al acestei situații este acela că revoluțiile din artă și literatură au nevoie de un interval consistent de timp pentru a se realiza și prin urmare vor avea o istorie a lor, tinzând să devină o categorie predominant istorică.

Însă lucrurile s-au schimbat atât după primul război mondial, cât și după cel de-al doilea. Încă din 1912, în timp ce Tristan Tzara se pregătea să debuteze cu versuri simboliste, Marinetti scria *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, ceea ce a fost prima articulare a avangardei europene din secolul XX, propunând alternative la tradiția pe care se grăbea să o abolească. Una dintre frazele sugestive în acest sens este cea în care autorul italian recomanda „să se înlocuiască psihologia omului, de acum epuizată, cu obsesia lirică a materiei”³. Șase ani mai târziu Tristan Tzara afirma că *DADA nu înseamnă nimic*, revolta sa implicând în mod inevitabil o autonegare fără a presupune, însă, și autonihilarea sa, dând dovadă de o încordare și o vitalitate fără precedent. Așadar, dezideratul negării a fost respectat în aproape toate consecințele sale numai de dadaism.

Receptarea și definirea avangardei în critica literară a ridicat o mulțime de probleme, mai ales din cauza opțiunilor ideologice, atitudinilor ezoterice și oculte, cum a fost în cazul suprarealismului, dar mai ales din cauza atitudinilor contradictorii și încercărilor de eliberare a spiritului și de dobândire a unei autonomii pe toate planurile. Au existat polemici și divergențe inclusiv între diferitele forme de avangardă și chiar în interiorul aceluiași grup, soldându-se cu excluderi și integrări spectaculoase – dacă avem în vedere tot exemplul suprarealismului. Astfel, o bună parte din receptare a fost tot timpul investită și ideologic și politic, dată fiind și tendința acestora de implicare socială, uneori chiar extremist-propagandistică.

¹ Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, București, Editura Humanitas, 2008, p. 77.

² Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, în eseul *Evoluția avangardei literare în România*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 100.

³ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, trad. de Emilia David Drogoreanu, București, Editura Art, 2009, p. 103.

În critica literară românească Ion Pop și Matei Călinescu scriu aproape în același timp primele studii importante despre avangardă, cel dintâi în 1969 (*Avangardismul poetic românesc*), iar cel de-al doilea două eseuri datând din 1967. Ion Pop a continuat, prin cărți precum *Avangarda în literatura română, A scrie și a fi. Ilarie Voronca și Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, să valideze și estetic aceste mișcări, identificând și dimensiunea lor existențialistă, a suprarealismului în mod special. Matei Călinescu a reluat problema avangardei în *Cinci fețe ale modernității* și în *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, unde fixează conceptul și identifică aria istorică și estetică pe care o acoperă. Foarte relevant este și faptul că privește avangarda în contextul modernității și o vede ca pe cea mai radicală față a sa. Marin Mincu aduce în prim plan prin cele două ediții ale antologiei numită *Avangarda literară românească*, textele reprezentative datate de autor *De la Urmuz la Paul Celan*, însoțite de un text critic, programatic, prin care va încerca să identifice și să instituie o tradiție poetică având ca finalitate două concepte pe care a încercat să le impună: *experimentalism* și *textualism*.

Ion Pop începe procesul definirii avangardei de la cele două trăsături unanim acceptate: „ruptura, negarea radicală a tradiției cultural-literare, și aspirația către o absolută înnoire a limbajului către o construcție pe teren virgin, pe *tabula rasa*, în afara oricăror tipare moștenite” observând împreună cu Renato Poggioli că se caracterizează și „în funcție de o dialectică a mișcărilor, prin *activism* și *antagonism* deopotrivă, fiind o *mișcare de șoc, de ruptură și deschidere în același timp*”¹.

Tot *negația* și *revolta* vor fi punctul de plecare și pentru Matei Călinescu, adăugând în aceeași notă că „ceea ce caracterizează, în fond, avangarda, este o anumită stare de spirit de furie, de exasperare...”². Marin Mincu subscrie și el ideii de *ruptură violentă* la toate nivelurile, punctând că nihilismul filosofic ce stă la originea avangardelor europene nu a fost aproape deloc aprofundat la noi. Mincu sugerează încă de la început că va trata problema din punctul de vedere al istoriei literare având miza pe care o aminteam anterior. Ion Pop va aborda acest punct de vedere implicit stabilind o rețea de relații prin care îi înscrie pe Ilarie Voronca și pe Gellu Naum în primul rând al istoriei literare, iar în *Avangarda în literatura română* a scris istoria acestor mișcări, surprinzând în penultimul capitol și vecinătatea lor.

Punctul din care Ion Pop și Marin Mincu încep să aibă o abordare radical diferită se află în distincția pe care o face Angelo Guglielmi între *avangarda*

¹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas, 2000, p. 5.

² Matei Călinescu, *op. cit.*, în eseul *O încercare de definire a noțiunii de avangardă a literaturii*, p. 178.

istorică și *experimentalism*, dihotomie pe care o citează ambii critici români. Marin Mincu urmărește această incursiune teoretică întărită de Umberto Eco și sesizează că „artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă”¹ fapt pe care îl punctează și Ion Pop.

Amalgamul de curente promovate de revistele programatice românești au fost sintetizate în *formula integralismului* care a conținut luări de poziții nu de puține ori contradictorii. Marin Mincu plecând de la această sinteză afirmă că „majoritatea reprezentanților avangardismului românesc sunt preocupați mai mult de înnoirea posibilităților expresive, înclinând mai degrabă spre *experimentalism*”², în accepția lui Guglielmi – adică sondează căile de instituire a noului la nivelul expresiei. Prin această atitudine reducăționistă criticul scapă din vedere două dimensiuni fundamentale, trecând în prim plan o a treia care nu se pliază întocmai pe realitatea literară din România interbelică și cea a primelor decenii postbelice, aflate sub demonul ideologiei marxiste. Mai mult decât atât nu dezvoltă această teorie decât în perspectiva textualismului.

George Popescu, spre exemplu, analizând textul programatic al lui Guglielmi (*Avanguardia e sperimentalismo*) și fenomenul celebrului „Grup 63” accentuează relația dintre limbă și realitate, aflată într-o „aporie asemănătoare cercului hermeneutic”, rezolvată prin „transferul în inima realității”. În consecință limba – *mecanismul dement* – se transformă din „oglindea reflectantă într-un foarte zelos inregistrator al proceselor, chiar al celor mai iraționale, al modurilor de a se transforma ale realului or, dacă ar continua să rămână în afara realității să pună între ea și aceasta un filtru prin care lucrurile, lărgindu-se în imagini surreale ori lungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie”³.

Ion Pop își focalizează demersul critic pe surprinderea dimensiunii ontologice a literaturii române cuprinsă sub genericul avangardei. Premisa acestei abordări este aceea că scriitori precum Ilarie Voronca, Gellu Naum sau Gherasim Luca au scris în urma unor *experiențe* și nu a unor *experimente*. Aceste *experiențe* țin atât de trăirile spirituale ale acestor poeți, alchimia interioară, pe filiera lui André Breton, care le transformă și scrisul, cât și de implicarea socială. Uneori ambele suprafețe se regăsesc la un singur scriitor. Gellu Naum scrie până la apariția volumului *Athanor* (1968) o poezie extrovertită, bazată pe o expansiune exterioară / o aventură cu puternice inserții

¹ Marin Mincu, *Avangarda literară românească. [De la Urmuz la Paul Celan]*, Constanța, Editura Pontica, 2006, p. 6.

² *Idem*, p. 32.

³ George Popescu, *Mecanica formei*, Constanța, Editura Pontica, 1999, pp. 16–17.

critice la adresa instituțiilor și a societății, în volume precum *Drumețul incendiar* sau *Vasco da Gama* și în manifeste radicale precum *Critica mizeriei*. Odată cu *Athanor* va trece la o distilare generală și o luare pe cont propriu a suprarealismului, apelând la experiențe oculte și la elemente ezoterice. Este adevărat că și la nivel stilistic și poetic aceștia aduc înnoiri semnificative și se află într-o perpetua căutare, după cum demonstrează Alistair Blyth în cazul aceluiași Gellu Naum, însă ele vor fi subordonate experienței și trăirii.

Așadar o abordare în maniera lui Ion Pop este mult mai relevantă în spațiul românesc, dar și mult mai ofertantă. Germenul acesteia se află într-o definiție a lui Matei Călinescu ce afirmă: „aș face observația parentetică, premergătoare oricărei definiri (nota mea), că avangarda e în genere foarte puțin interesată de chestiunile formale, deși cei mai mulți dintre cei care s-au ocupat de ea consideră că acesta e un aspect esențial și că în schimb, tendința centrală, care animă într-un fel sau altul toate curente din cuprinsul ei, este una conținutistică (cum era de altminteri firesc, căci negația e o problemă de conținut, și nu una de formă)”¹. Studiul în această direcție s-ar putea dezvolta, fapt pe care Mincu doar îl sesizează succint, prin exploatarea surselor filosofice ale nihilismului dar și prin determinarea contextului istoric, social și estetic în care au apărut avangardele și mai ales prin definirea filosofiei unui curent ca suprarealismul.

Prin formule ca „a scrie și a fi” sau ca „poezia contra literaturii” Ion Pop autentifică suprarealismul tocmai prin *criza de conștiință de felul cel mai general și cel mai grav*, cum avea să afirme André Breton în primul manifest, surprinzând natura crizei propriu-zise și implicațiile sale existențiale ulterioare, cele din *suprarealitate*. Urmărind cum se coagulează imaginarul poetic, Ion Pop surprinde și dimensiunea metafizică a acestor poeți nu rareori catalogați neoromantici.

În fond criticul Ion Pop „va avea grijă mereu să descifreze formele pe un fundal existențial” și folosind tot o tendință pe care acesta i-o atribuie lui Marcel Raymond, practică „plasarea echilibrată a accentelor, în egală măsură pe aspectele de *conținut* existențial ale liricii și pe cele strict legate de limbajul poetic”². În acest sens este relevant și câtă autoritate îi dă criticul poetului, demersul său hermeneutic debutând întotdeauna cu o analiză a manifestelor din care sustrage conceptul de poezie care va reprezenta unul dintre vectorii principali ai interpretării sale.

Aceste aspecte îl determină pe critic să afirme că „sensibilitatea general-modernistă față de timpul în progres continuu se particularizează în teritoriul avangardei nu numai ca sentiment al *accelerării timpului* (Octavio Paz), ci și

¹ Matei Călinescu, *O încercare de definire a noțiunii de avangardă a literaturii*, p. 182.

² Ion Pop, *Lecturi fragmentare*, București, Editura Eminescu, 1983, pp. 190–191.

prin deplasarea radicală de pe *estetic, artistic și literar* pe *trăire...*” sau că „orientările avangardiste se autodefinesc mai curând drept *stări de spirit*, nu *școli* literare sau artistice”¹. Însă omogenitatea grupurilor acoperă ambele aspecte: de școală și de stare de spirit, cel de-al doilea aspect fiind de multe ori principala condiție în formarea unei școli – și a unei tradiții, spre a crea o nouă contradicție ce nu a putut fi ocolită în cele din urmă de avangardă.

3. Dimensiunea existențială a avangardei. Suprarealismul

Așadar avangarda este ca și modernitatea un concept umbrelă sub care planează o serie de mișcări autonome care au în comun iconoclasmul cel mai acut, o permanentă conștiință a prezentului ca prezent și eliberarea totală a ființei. Școlile cele mai solide care au plecat din avangardă au fost fără îndoială expresionismul, în spațiul germanic, și suprarealismul în cel latin, dar ambele s-au bucurat de o recunoaștere internațională fiind discutate de critica de pe toate meridianele. În definirea suprarealismului românesc Ion Pop sesizează o cristalizare în timp a acestei stări de spirit care a prins contur odată ce s-a coagulat grupul format din Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost și Paul Păun.

Ion Pop, venind pe filiera criticii franceze, spre deosebire de semioticianul de factură italiană Marin Mincu, îi atribuie suprarealismului ca principală trăsătură sintagma *poezia contra literaturii* înțelegând prin aceasta „*viață înaintea literaturii*, chiar eliminare a acesteia, în numele unei libertăți totale a spiritului în raport cu orice convenție, a unei depline *autenticități* a *mesajului subliminal*”². Așadar, criticul adoptă două tipuri de discurs: pe de o parte unul istoric în care contextualizează acest curent artistic, iar pe de alta un discurs în care urmărește reperele relativ stabile ale imaginarului poetic, lectura devenind de multe ori o „*experiență* orientată spre întâlnirea cu experiența artistului [...], cunoașterea critică realizată prin lectură este astfel corespondentă celei a artistului față de real”³. Cercetarea imaginarului va conduce astfel spre identificarea unor elemente de *mitologie suprarealistă*.

În această ordine de idei „*rezolvarea principalelor probleme ale vieții* înseamnă de fapt, în mare măsură, instituirea unui *mod poetic de a fi*; poezia trăită, cea făcută de toți, nu de unul singur”⁴. Ar fi de menționat că această

¹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, pp. 10–11.

² *Idem*, p. 339.

³ Ion Pop, *Lecturi fragmentare*, p. 192.

⁴ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, p. 341.

comuniune este valabilă numai în prima parte a grupurilor, atât în Franța, cât mai ales în România așa zice, unde Gellu Naum, spre exemplu, se izolează după ce scrie câteva volume pe linia ideologică, iar Gherasim Luca pleacă la Paris. Inclusiv corespondența dintre cei doi denunță o ruptură, iar cea dintre Gellu Naum și Victor Brauner relevă o scindare irevocabilă a grupului.

Deși are în vedere ruptura pe care o instituie suprarealismul, iconoclasmul său, Ion Pop pleacă de la prezumția că universul imaginar suprarealist este abordabil sub același unghi ca oricare altă viziune poetică, ceea ce îi dă posibilitatea criticului să folosească un instrumentar existent deja și nu îl obligă să creeze un altul. La această premisă ajunge prin descendența romantică a suprarealismului observând în prealabil că „textele ce se revendică de la doctrina propovăduită de André Breton nu pot evita – întrucât sunt expresia verbală a *poeziei trăite* – raportarea la convenția literară, oricât de tulburată s-ar arăta ea de către transgresările încercate de autorii lor”¹.

Poezia suprarealistă abordată în general din prisma incidenței ocultismului devine o provocare când criticul își propune să urmărească închegarea unui univers în care construcțiile de sensuri sunt prezente, plecând de la premisa că procesul de semioză există. Aceasta este prima condiției pentru Ion Pop pentru a contura un imaginar care se lasă greu aproximat, însă care poate reprezenta o deschidere spre ermetica opera a lui Gellu Naum, ermetism care diferă esențial de cel al lui Ion Barbu tocmai pentru că atât poetul cât și criticul au în permanență în vedere latura existențială a poeziei.

Astfel cartea *Gellu Naum – poezia contra literaturii* debutează cu o exegeză a scrierilor autoreferențiale naumiene și încadrarea sa în „centrul zonei suprarealiste a teritoriului avangardist”². Este interesant de urmărit cum pe parcursul aceleiași cărți Pop reușește sa-l integreze pe Gellu Naum în curentul suprarealist, fapt spre care premere toate datele, dar și cum îl separă de simpla ideologie suprarealistă.

În primul capitol, numit chiar *Poezia contra literaturii*, criticul se distanțează de Naum care în '70 își asumă numai pe jumătate judecățile autoreferențiale din prozele programatice scrise înainte de '50 și reeditate în momentul în care le mai vede doar ca pe niște slăbiciuni ale momentelor de gândire poetică, niște *imixtiuni*. Așadar, Ion Pop își începe periplul critic din interiorul operei cu instrumentarul propus de poet, asistat însă de o conștiință critică încărcată de textele unor teoreticieni ca Marcel Raymond, Albert Beguin, Georges Paulet sau J. Monnerot. Acest gest este echivalentul încadrării operei

¹ *Idem*, p. 343.

² Ion Pop, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2001, p. 10.

sale în ordinea istoriei literare, chiar dacă respingea acest fapt în mod programatic, mai ales în prima parte a operei sale, și totodată apropierea sa de grupul de la Paris și de (re)sursele teoretice ale *acestora*.

Principala miză este însă „recuperarea dimensiunii *existențiale a poeziei*, a recuperării ei ca forță transformatoare a omului și a lumii”¹ în dauna literaturizării, adică a instituționalizării, fapt realizabil în prima perioadă a operei naumiene prin ralierea la programele supraréaliste dominate de *Primul manifest* al lui André Breton.

Volumele pe care le are în vedere criticul sunt analizate în ordine cronologică, excepție făcând tocmai această parte autoreferențială care premerge privirea din afară aplicată și riguroasă, dar și meditativă. În unele rânduri apropierea de textele naumiene este una participativ-contemplativă, poemele fiind văzute ca înscenări existențiale străbătute uneori de umorul negru cel mai acut.

Tonul detașat al lui Naum și raportarea sa la o „partea cealaltă”, „la un mal albastru” deschide o supraréalitate cadru în care eul poetic este condus mediumnic spre o stare de disponibilitate pentru mister. Pe alt plan, eul poetic însuși este investit cu funcția de medium, urmărind retragerea onirică într-un spațiu liminal de unde transmite apropierea și depărtarea de stări și ființe *favorabile* sau *nefavorabile*.

În fond, pentru Naum, „înainte de a fi un limbaj, poezia este o stare, un *fel de a fi în viață*”². Dacă acestei poezii trebuie sau nu să i se acorde o conotație mistică sau spiritualistă este discutabil, mai ales după apariția volumului *Calea șarpelui* de unde transpar trăirile sale și atitudinea sa ritualică. Primul text din acest adevărat jurnal spiritual sau sistem filosofic cum a mai fost el numit, în care se regăsesc termeni cheie ca *favorabili*, *nefavorabili*, *conștient* sau *musa*, este datat în '48. Astfel, o nouă lectură din interior aplicată asupra volumului *Athanor* ar putea fi făcută în funcție de cele două desene sinteză numite de Naum *Calea șarpelui* și *Situația lumii*.

Imaginarul poetic își descoperă primele linii, după cum observă Ion Pop, prin alăturarea de pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico sau de cea a lui Salvadoré Dalí și Juan Miro. Însă accentul cade pe *viziune* și nu pe *vedere*, cum observă criticul în cazul lui Ilarie Voronca ce face această trecere, în sensul că „spectacolul exteriorului se anunță ca *spectacol interior* sau interferență între vis și *realitate*”³. Însă la Naum accentul cade pe *viziune* de la început, tinzând a se *face*, a *deveni vizionar*, la fel ca Rimbaud, după formula lui Ion Pop. Naum

¹ *Idem*, p. 12

² *Idem*, p. 14.

³ Ion Pop, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 2007.

caută imaginea cu gradul cel mai mare de arbitrar, având tot timpul în vedere hazardul obiectiv și așteptarea activă. Imaginile tari sunt atinse în multe rânduri prin metafore plasticizante, după cum observă criticul. De remarcat că în unele cazuri structura mitică a lui Gellu Naum se apropie de cea a lui Blaga (p. 72), identificată de Pop în volumul *Lucian Blaga. Universul liric*.

În susținerea coerenței textului naumian vine, așa cum observam anterior o analiză stilistică foarte suplă a lui Alistair Blyth. Exemplul pe care îl desprinde acesta, dintr-o largă gamă ce îi pare un adevărat tratat baroc de stilistică, constă în identificare procedului numit anadiploză. Astfel aceasta surprinde că „transformările delirante, onirice care alcătuiesc materia poemului în ansamblu se repetă la un nivel structural mai profund. Logica acestei figuri retorice, constând în reluarea complementului propoziției precedente în poziția de subiect al următoarei este subminată de plasarea verbelor sau a adjectivelor dislocate pe post de subiecte gramaticale. Astfel cuvântul în sine devine opac și dobândește consistența lucrului; cuvântul este reificat și înregimentat apoi chiar în procesul devorator de transformare pe care el însuși îl evocă.”¹

Volumul *Athanor* reprezintă una dintre cheile întregii opere. Poetul nu a încetat niciodată să scrie un singur poem, iar cuptorul alchimic reprezintă momentul interiorizării, al transformării, aventura nu încetează, însă se mută în Sine. Iar prima simptomă pe care Pop o identifică este relația neobișnuită dintre organic și mineral, relația care va marca întreaga sa operă. Este momentul în care Ion Pop îl desprinde pe Naum de locurile comune ale suprarealismului, temele și motivele din această sferă sunt marcate de o puternică individualizare. Astfel „spre deosebire de poemele unde *suprarealismul* era aproape imediat identificabil prin temele și motivele deja menționate, cele de acum renunță, practic, la ele în favoarea unora mai marcat personale”².

Aceeași tendință de detașare și distanțare de capcanele locurilor devenit comune și de recuzita suprarealistă se regăsește și în *Copacul animal* sau în *Tatăl meu obosit*, care sunt etapele trecerii prin *Fețele și suprafețele* care conduc spre *Malul albastru*.

Astfel rămâne remarcabil la Gellu Naum „în ce măsură poetul nostru a fost și a rămas solidar cu marile direcții doctrinare ale suprarealismului și cât de mult se distanțează el, totuși, dacă nu de substanța programului acestei mișcări poetice, cel puțin de dogmele și clișeele ce n-au întârziat să apară de-a lungul evoluției sale”³ și a revoluției sale, așa adăuga eu. În concluzie Ion Pop relevă că poezia lui Gellu Naum țin de „coexistența nucleelor *tari* ale imaginii și viziunii

¹ Gellu Naum, *Vasco da Gama și alte poheme*, introducere de Alistair Ian Blyth, București, Editura Humanitas, 2007, pp. 13–14.

² Ion Pop, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, p. 66.

³ *Idem*, p. 186.

cu de-centrări nu mai puțin grave ale structurii”. În consecință „poemele se încheagă astfel în forme promise subminării, ..., în care scepticismul în fața spectacolului universal face balans cu credința greu de clintit de forța secret-iradiantă a lucrurilor, într-un joc permanent dintre derizoriu și gravitatea dramatică, chiar tragică, cu perplexitățile provocate de absurdul lumii și cu iluminările celui care vede dincolo de suprafețe, spre adânc ori spre supra-fețe”¹.

Voi încheia printr-o remarcă a lui Marcel Raymond, criticul de care Ion Pop este probabil cel mai apropiat în receptarea fenomenului avangardist și suprarealist: „E cu neputință să cercetezi producțiile ce poartă eticheta suprarealistă, chiar dacă te rezumi la cele care au primit de la André Breton *imprimatur-ul*, fără să te izbească diversitatea lor”². Cele două apropieri din acest paragraf relevă două relații de afinitate foarte productive pentru avangarda din literatura română și receptarea sa: André Breton și Gellu Naum pe de o parte (un studiu comparativ neexistând încă) și Marcel Raymond și Ion Pop pe de cealaltă.

4. Concluzii

Ion Pop este singurul critic din spațiul românesc ce a studiat avangarda românească în toată amploarea sa. Transformările care s-au petrecut sub acest generic ocupă fără îndoială un loc determinant în istoria noastră literară, chiar dacă reprezentanții săi vedeau aceste încadrări ca pe o instituționalizare și o numeau „capcană”. Ion Pop urmărește fenomenul de la primele sale izbucniri până la realizările individuale ale unor autori ca Ilarie Voronca sau Gellu Naum. Definirea avangardei a întâmpinat greutăți, după cum am văzut, din motive intrinseci (contrazicerile din interiorul său) și extrinseci (pregătirea unui teren cum este cel al textualismului, de Marin Mincu, prin asumarea sa ca precursorare). Din aceste motive există diferențe încă din faza definirii și acesta este argumentul redării celor trei alternative operate în prima parte a lucrării.

Opțiunea lui Ion Pop se cristalizează în studiile monografice dedicate lui Ilarie Voronca și Gellu Naum. Astfel criticul îl integrează pe Naum în filosofia suprarealistă și îl detașează de ea în momentul în care aceasta devine ideologie și loc comun. Analiza operei naumiene este făcută în același timp din interior și din exterior, asistată de o lectură contemplativă (uneori aproape bachelardiană) și de una lucidă. Dualitatea punctelor de vedere și exigența în stabilirea unei coerențe ce conduce spre un univers imaginar și o viziune lirică unitară, sub

¹ *Idem*, p. 190.

² Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, București, Editura Univers, 1970, p. 378.

anumite unghiuri, are drept corespondent o pluralitate de limbaje critice care oferă multiple perspective de apropierea textelor naumiene.

Keywords: Ion Pop, theory, Avant-Garde, Romanian literature.

Abstract

My paper focuses on the main critical works of Ion Pop, whom I consider the only exegete to have approached and discussed the entire corpus of avant-garde poetry and prose in Romanian literature.

Bibliografie

- CĂLINESCU, MATEI, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Editura Eminescu, 1970.
- CĂLINESCU, MATEI, *Cinci fețe ale modernității*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2005.
- KUHN, THOMAS S., *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, București, Editura Humanitas, 2008.
- MARINETTI, FILIPPO TOMASSO, *Manifestele futurismului*, trad. de Emilia David Drogoreanu, București, Editura Art, 2009.
- MINCU, MARIN, *Avangarda literară românească. [De la Urmuz la Paul Celan]*, Constanța, Editura Pontica, 2006.
- NAUM, GELLU, *Vasco da Gama și alte poheme*, introducere de Alistair Ian Blyth, București, Editura Humanitas, 2007.
- POP, ION, *Lecturi fragmentare*, București, Editura Eminescu, 1983.
- POP, ION, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas, 2000.
- POP, ION, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2001.
- POP, ION, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 2007.
- POPESCU, GEORGE, *Mecanica formei*, Constanța, Editura Pontica, 1999.
- RAYMOND, MARCEL, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, București, Editura Univers, 1970.

FELIX ADERCA.

CONTRIBUȚII BIOGRAFICE: ETAPA CRAIOVEANĂ

Anca Marina RĂDULESCU

Origini

Biografia lui Felix Aderca stă sub semnul insolitului și, prin câteva evenimente majore, al paradoxului: născut în Moldova, într-un târgușor specific ambientului provincial moldav, ce va pătrunde în imaginarul colectiv prin concursul atâtor ilustre nume ale literaturii române, cu deosebire din primele decenii ale secolului al XX-lea, scriitorul va păstra cu sine, la Craiova, imaginile acelui univers tutovian (Puești, micul și sordidul târg Puești aparținea vechiului județ Tutova), în care sentimentul sufocării e determinant.

Felix Aderca (pseudonim pentru Forim Zelig Adercu) se naștea la 13/26 martie 1891 la Puești, lângă Bârlad, în fostul județ Tutova, actualul județ Vaslui.

Pueștiul acelor vremuri era un târgușor înconjurat de dealuri și podgorii, cu prăvălii alinate parcă pe singura uliță pietruită mărginită de plop, bineînțeles, cea a negustoriei evreiești. Locul natal al autorului era unul din multele târgușoare care au fost înființate în Moldova de evreii din miazănoapte și răsărit, de mozaici polonezi, lituanieni, cehoslovaci și ucraineni, atrași de oportunitățile oferite de boierii care aveau în proprietate moșii nepopulate. Având origine evreiască, predecesorii autorului s-au stabilit în Moldova¹.

În acea epocă în care antisemitismul devenise un fel de modă, se presupunea că numele Aderca este un derivat de la Eodercu. În publicațiile

¹ Toate referințele biografice trimițând la *Autobiografie* vizează manuscrisul cu același titlu pe care l-am consultat la Biblioteca Academiei Române. Cf. aici, p. 5. Despre această lucrare – și la această dată în manuscris –, Marcel Aderca (prefață la volumul *Oameni și idei*, Cluj-Napoca, Dacia, 1983) nota: „Nici opera propriu-zisă, nici uriașa sa activitate publicistică, nimic din tot ce a simțit, a gândit și a creat nu poate fi înțeles pe deplin fără cunoașterea acestei confesiuni istorice și critice împănată de iconografia timpului și care împletește mărturisirea intimă cu relatarea evenimentelor care i-au marcat existența.

periodice ale vremii: „Facla românească”, „Cuget clar”, „Neamul românesc literar”, scriitorul a fost acuzat că numele său nu era decât un pseudonim pentru Adelstein. Pretinzând că numele Aderca a existat de generații, autorul declară că a supraviețuit „doar prin cacofonia lui lipsită de naționalitate”.

Când secretarul de redacție al publicației „Noua revistă română” îi sugerează să-și schimbe pseudonimul, scriitorul îi răspunde calm: „Felix Aderca nu e altul decât Felix Aderca”, pretinzând că numele său nu a suferit nici o schimbare de-a lungul timpului, insistând chiar să dovedească cu actele de stare civilă¹.

Numai în aparență paradoxal, de-a lungul a 100 de ani familia autorului s-a ocupat cu negoțul, fără ca vreun membru al ei să fi avut înclinații scriitoricești sau artistice. Provenind dintr-o familie numeroasă, atât pe linie paternă cât și pe linie maternă, pe parcursul a trei generații de descendenți, destinul lui Felix Aderca se prezice a fi unul tumultuos, plin de suferințe cu dificultăți materiale, uneori deosebit de potrivnic.

Străbunicul scriitorului, Manase Adercu, a avut 11 strănepoți. Bunicul pe linie paternă, Moise Adercu, negustor evreu, patronul unei prăvălii în Puiești, localitate unde autorul a văzut lumina zilei, a crescut 7 copii și aproape 20 de nepoți printre care și autorul.

Avram Adercu, tatăl scriitorului, un bărbat cu figură deloc gravă și ochii albaștri, ancorat foarte bine în realitate, primul dintre cei șase copii ai lui Moise Adercu, s-a născut la Lalești în anul 1865 și s-a mutat cu negustoria în Puiești. Debora Iosub Froim, mama autorului, fiica cea mai mică dintre cei patru copii a lui Iosub Froim, înzestrată cu inteligență și tenacitate, s-a născut la Puiești în anul 1868 și a crescut la prăvălia unui frate mai mare după moartea timpurie a tatălui.

Debora și Moise s-au cunoscut într-o după-amiază însorită, în primăvara anului 1890, iar în vara aceluiași an, mai exact în iunie, s-au căsătorit dând naștere la cinci copii: doi frați Victor și Leon și două surori Ghizela și Hani, cel mai mare fiind chiar autorul. Nici unul din frați nu a reușit o împlinire profesională și intelectuală chiar dacă au practicat meserii bine plătite, unul din ei reușind să devină un cunoscut negustor în Italia. Peste ani, făcând o retrospectivă a copilăriei petrecute în ținutul natal, în mintea autorului stăruie personalitatea bunicii, ființă pe care a iubit-o și a respectat-o nemăsurat.

Ajuns la vârsta începerii studiilor, autorul își amintește cu dezgust și tristețe de întâii ani de școală umbriți și chinuiți de figura unui învățător șchiop, urmărit de complexul invalidității care își găsea liniștea în maltratarea elevilor. Detestând comportamentul dascălului său, autorul se hotărăște să nu mai urmeze școala și chiar lipsește trei zile revenind ulterior numai la insistențele părinților.

¹ *Ibid.*, p. 5.

După nașterea autorului, tatăl său a plecat la Craiova, tocmai la capătul celălalt al țării, într-o căruță cu coviltir trasă de trei cai, în căutarea unei slujbe de distribuitor de tutun, urmând ca soția Debora și doi dintre cei mai mari copii să sosească mai târziu.

A urmat o perioadă foarte dificilă pentru familie. Toți trăiau într-o mahala, în două camere, dintre care una era destinată cailor, extrem de valoroși încât moartea unuia ar fi echivalat cu moartea unui copil, însemnând colaps economic. Se întrețineau cu 120 de lei pe lună.

Cu toate astea, mama sa reușea să facă rost de 10 bani pe săptămână pentru a cumpăra pentru băiatul cel mare romanul cavaleresc foileton în fascicule de 16 pagini publicat de editura Hertz despre peripețiile lui Rinaldo Rinaldi, roman cu care autorul va mai avea ocazia să se întâlnească peste șase decenii, cu ocazia unei lucrări de istorie literară. Autorul continuă să citească despre *Rinaldo Rinaldini, capitaine de voleurs*, scris de cumnatul lui Goethe, Chretien-Auguste Vulpis.

Deși în acea perioadă, în preajma anului 1900, când autorul avea 8–9 ani, din ce în ce mai mulți evrei emigrau în America forțați de neajunsuri și de amenințările sumbre pe care le prevesteau persecuțiile din Rusia, familia autorului a rămas acasă neîncercătoare în mirajul Americii, mizând pe dezvoltarea distribuției tutunului și pe faptul că salariul crescuse cu până la 180 de lei pe lună. Atașamentul autorului de patria natală a rămas constant, chiar dacă oportunitățile de emigrare nu au lipsit pe parcurs.

Antisemitismul luase amploare iar familia de evrei visa la ascensiunea noii generații în punctul maxim ce se putea atinge la acel moment sperând la o carieră în medicină, deoarece nici cariera militară, nici cea de avocatură, nici cea de dascăl nu erau permise evreilor, ei fiind aproape expulzați, în locul lor fiind preferați, la catedre universitare, armeni, greci, chiar și țigani.

Singura perspectivă pentru ei, ca evrei, rămânea comerțul, fapt care l-a determinat pe autor să scrie, peste 20 de ani, într-o revistă din București: „lăsați pe evrei să devină funcționari de stat dacă nu vreți să devină bancheri”¹. Cu toate acestea, tatăl autorului a fost cel care și-a dorit foarte mult realizarea profesională pentru copii săi.

Paradoxal, autorul, contrar opțiunilor familiei sale, nu era deloc înzestrat cu calități de comerciant, dimpotrivă proba precoce, dar sigure, înclinații artistice. De la meseria de distribuitor de tutun, tatăl său a ajuns ajutor la o moară, „făinar cu mustățile și sprâncenele albe de caldă promoroacă de la valțuri”, familia locuind la periferia orașului chiar în curtea morii. Aici a compus autorul primele sale versuri iar periferia i-a servit drept nemăsurată sursă de inspirație pentru romanele sale cele mai reușite: *Țapul (Zeul iubirii)* și *Domnișoara din str. Neptun*.

¹ *Ibid.*, p. 10.

Eliminarea din școlile românești: rana mereu deschisă

Norocul i-a surâs, într-o primă fază, copilului Aderca și a fost înscris la Liceul Carol I, cel mai prestigios liceu din Craiova, atunci și mai târziu. Pentru a se putea întreține în primii ani de școală, taxa de liceu fiind de zece ori mai ridicată decât a elevilor creștini, autorul a fost nevoit să muncească la o prăvălie dintr-o piață, iar în timpul liber, pentru a-și satisface setea mereu crescândă de cunoaștere, citea versuri de Heine și dădea frâu talentului său scriind. Dar câștigul nefiind îndestulător și realizând că este înzestrat cu o voce frumoasă, el devine membru al corului bisericii madona Dudu din Craiova cu o retribuție de opt lei pe lună, iar din vânzarea lumânărilor primite ca slujitor al corului bisericii își plătea uniforma școlară.

Excelând din punct de vedere intelectual, cu predilecție în domeniul literaturii, documentându-se continuu și căutând asiduu informații, autorul era singurul elev preocupat de revistele în vogă atunci din București: „Sămănătorul”, condusă de N. Iorga, „Viața literară” a lui Ilarie Chendi și Ion Gorun, „Convorbiri critice” a lui M. Dragomirescu, arătând un interes deosebit față de primele poezii ale lui Ion Minulescu. Cu M. Dragomirescu, directorul Institutului de literatură, va polemiza mai târziu dar nu va uita că de la revista pe care el o patrona a avut atâtea de învățat.

Tot în anii de liceu autorul studiază asiduu limba germană, citind cu ajutorul dicționarului versuri de Heine, iar mișcarea literară a timpului se constituia în prioritatea sa. Pasiunea pentru limba germană continuă și mai târziu când autorul se refugiază la Biblioteca craioveană „Aman” unde citește și traduce fragmente din Goethe, Schiller, Uhland și Heine. Din cauza carențelor didactice ale unor profesori, autorul începe să simtă aversiune față de literatura clasică greacă, franceză și latină. Această aversiune și-o va depăși peste 10 ani, când va redescoperi epopeile antichității, reușind să-și clădească singur o cultură clasică.

Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la moartea lui Caragiale, autorul își va aminti de prezența marelui scriitor la Craiova, în preajma anului 1907, unde elevul de atunci l-a văzut și salutat, luând parte la discursul ținut de Maestru.

Nedreptatea naționalistă lasă loc umilinței în sufletul tânărului. Pentru prima dată suferă din cauza înșelătoarei prietenii cu un coleg de liceu, Ioan Popovici Bănățeanul, cel care mai târziu avea să devină poet și să fie răpus mult prea devreme de tuberculoza mahalalei craiovene. Sincera prietenie fiindu-i înșelată, tânărul se îmbolnăvește de febră și aiurează timp de două săptămâni. Văzându-se obligat să trăiască înconjurat de ură și prejudecăți, autorul alege să se apere prin revoltă, prin verticalitate fiind convins că singura lui șansă de a-și depăși condiția modestă este să exceleze.

La Liceul Carol I din Craiova, în clasa a VI-a, îl are ca profesor de istorie universală pe Ilie Mihăilescu, poreclit de elevi „Piticul” din cauza staturii sale, care, frustrat de cariera universitară, ținea elevilor adevărate prelegeri la ore, încercând să-l copieze pe idolul său, profesorul universitar N. Iorga, și în ideologia naționalistă, fiind un antisemit convins. Față de ceilalți profesori, tânărul elev îl stima pentru pregătirea și conduita sa didactică și aprecia în mod deosebit nonconformismul și corectitudinea de care dădea dovadă, înfruntând rigurile profesiei sale.

„Profesorul Mihăilescu – își amintește fostul său elev ce avea să-i cadă victimă –, un bonom din fire, ignora în totul lecțiile manualului de istorie, îndemnându-și elevii să studieze o bibliografie personală, punând accent pe creativitate și originalitate. Astfel evaluarea nu i se părea semnificativă, catalogul, practic nefiindu-i de folos, era mai tot timpul lăsat în cancelarie iar notarea elevilor se făcea o singură dată pe trimestru și toți acumulați numai note de trecere”.

La sfârșitul clasei a VI-a, elevilor li se cere o lucrare cu tema „Cauzele decăderii imperiului roman” pe baza bibliografiei unor mari filozofi și istorici. În acele vremuri era foarte mediatizat Max Nordau cu volumele sale traduse și în românește *Minciunile convenționale* și *Degenerarea*. În cea de-a doua carte, cele mai cunoscute genii ale omenirii erau prezentate ca fiind niște „degenerați superiori”. Aderca se inspiră din Max Nordau, Renan și Ferero, fără să lase loc originalității.

Lucrarea este lăudată și considerată ca fiind cea mai bună și este notată cu nota maximă, lucru care îl nemulțumește pe cel care trecea cel mai bun elev din clasă, Bălcescu Gh. Constantin, a cărui lucrare nu fusese nici măcar remarcată. De reținut este faptul că peste ani el nu reușește să devină decât un simplu funcționar, lucrând ca secretar în birourile de avocatură ale avocaților de renume din acea vreme. Ca să-și păstreze poziția de lider, el încearcă prin mijloace politice să-și distrugă adversarul și lucrarea acestuia.

Directorul liceului era un moldovean pe nume Balaban, profesor de matematică, înregimentat politic, care practica teroarea în liceu, ținta lui fiind chiar elevii evrei pe care îi medita în timpul vacanțelor pentru restanțe contra unor sume exorbitante. Acest director, de o statură impresionantă și figură de luptător de box, a deturnat fondurile de renovare a liceului și a ieșit basma curată în urma unei anchete în care s-au înregistrat interferențe politice.

Nutrind o ură neabătută și o sete de răzbunare ieșită din comun, colegul de clasă al autorului, Bălăcescu Gh. Constantin, profitând de adversitatea între cei doi profesori – de istorie și matematică – aranjează ca lucrarea elevului Forim Zelig Aderca să fie furată de un alt coleg cu principii mai puțin solide. Scopul era înjosirea colegilor evrei mai înstăriți și abilitarea poziției sale de lider.

Relatările fostului elev Aderca, cuprinse în „Autobiografia” pe care o va scrie în perioada dificilă a anilor '50, sunt interesante nu atât pentru retrasarea propriei aventuri existențiale, cât mai ales pentru contribuția la determinarea unor contexte istorice, politice și sociale în care societatea românească pătrunde în faza ei de modernitate și de sincronizare europeană.

Elevul Bălăcescu găsisese, în decăderea imperiului roman pus pe seama creștinismului și în catalogarea lui Iisus Christos drept geniu, adică în accepția lombrosiană „degenerat superior”, un motiv bine întemeiat de resuscitare a unei dispute de natură rasistă. În lucrarea sustrasă elevului Aderca, se contestă chiar și virginitatea Sfintei Fecioare, fiind considerată mama unui copil din flori iar acest act de impertinență, comis de un evreu, nu putea rămâne nepedepsit.

Neexcluzând posibilitatea unui scandal, directorul liceului nu intervine personal în rezolvarea acestui caz ci îl raportează Ministerului de Instrucție Publică din București motivând haosul creat de opiniile privind această lucrare în cel mai bun liceu al Craiovei.

Prin acest scandal, directorul liceului declarase deja război profesorului de istorie, elevul Aderca fiind un simplu instrument de luptă între cei doi, război care s-a soldat nu cu sancțiuni, așa cum era de așteptat, ci cu sosirea secretarului general al ministerului, Teodoru, „un fost socialist scund și îndesat care acum pactiza cu burghezia”¹.

Astfel, elevul Aderca, deloc conștient de vina sa, „obosit și tras la față susținea cu vehemență că nu știa să aibă vreun dușman, ba mai mult povestea despre ajutorul dat la pregătirea unor colegi la limba română”. Dând dovadă de o perfidie ieșită din comun, Teodoru l-a asigurat pe autor că-i susține nevinovăția, îndemnându-l să citească sonatele lui Heredia și romanele lui Anatole France care fuseseră aduse în liceu de la biblioteca Aman. Din această luptă n-a avut de câștigat nici directorul școlii, nici profesorul de istorie, care n-a fost sancționat, nici elevul Bălăcescu Gh. Constantin, căci hotărârea și nota profesorului de istorie au rămas neschimbate. Elevul Aderca Forim Zelig a fost eliminat pentru totdeauna din toate școlile țării, hotărâre luată de instanța supremă, fără drept de apel.

Iată, succint, un prim episod din agitata biografie a lui Felix Aderca care-i va marca definitiv destinul, din moment ce va reveni asupra lui în mai multe rânduri. Efectele imediate par devastatoare pentru el. Gândul sinuciderii îl bântuie până târziu. Totuși, crezând în promisiunea secretarului general al ministrului, merge la București în audiență, dar, avându-l în față, Teodoru a exclamat fără să lase loc vreunei explicații, trecând la următorul caz: „– Pe dumneata nu te cunosc!”.

¹ *Op. cit.*, p. 12.

Mai târziu, la ceasul scrierii *Autobiografiei* sale, Aderca va urmări destinul celor implicați în acest eveniment nefericit al carierei sale de tânăr elev ce se pregătea, sânguincios și decis, să se afirme în spațiul cultural.

Astfel, va nota el, se pare că viața s-a răzbunat pe fostul oficial ministerial, căci, „mânat de un impuls malefic, Teodoru se hotărăște să meargă în plină noapte în inspecție” în Moldova unde și moare într-un accident, mașina lovindu-se de un copac de pe marginea drumului. Secretarul general al ministerului – reține autorul – nu avea să afle niciodată că elevul căruia îi frânsese aripile pentru totdeauna avea să se numere, șapte ani mai târziu, printre cei mai prolifici publiciști ai momentului, colaborând cu „Noua Revistă Română” a lui C. Rădulescu-Motru.

Coincidența a făcut să-i întâlnească pe copiii lui Teodoru. Fiica lui și scriitoarea Ticu Archip i-au devenit prietene.

În anul 1947, pe fiul aceluiasi Teodoru, întruchipare perfectă a tatălui său, atunci profesor la școala de arte frumoase, l-a cunoscut când Aderca era director al învățământului artistic în ministerul Artelor.

Cu toate că nedreptatea comisă de părintele profesorului încă îi mai stăruia în minte, Aderca l-a primit prompt în audiență, înaintea tuturor, acesta nebănuind nicio clipă ce era în sufletul scriitorului, punând gestul lui pe seama unei politeți dezinteresate.

Pentru a doua oară, cei doi se întâlnesc la castelul Pelișor, casa de creație de la Sinaia unde Aderca se afla cu un contract cu nou înființata Uniune a Scriitorilor din România în vederea redactării masivei monografii consacrate la Goethe, rămase până azi în manuscris, iar fosta victimă îl întreabă despre operele fostului său călău și despre hotărârea bruscă de a trece de la socialism la capitalism. Răspunsul nu l-a putut afla niciodată.

Părinții elevului nu erau prea marcați că odrasla lor nu va mai putea deveni medic, ci pentru că deveniseră ținta bârfelor care stăteau pe buzele tuturor locuitorilor orașului Craiova.

Scandalul a fost puțin aplanat doar prin faptul că moșierii, care erau și politicieni, aveau legături cu negustorii, bancherii și exportatorii de grâu evrei ce nu-și doreau ruperea relațiilor cu aceia, elevul eliminat n-a scăpat de injuriile adresate de președintele comunității pe strada principală a urbei, Calea Unirii, devenită loc de promenadă pentru locuitorii orașului.

Totuși speranța elevului era aprobarea unui examen particular. Dar, în anul 1910, luna mai, tatăl elevului primește o scrisoare de la ministerul Instrucțiunii și Cultelor:

„Domnule,

Vă facem cunoscut că Ministerul nu poate aproba înscrierea fiului d-voastră Aderca Zelic ca preparat în particular la examenul de clasa 6-a modernă din Iunie a.c. deoarece numitul d-voastră fiu este gonit din toate școlile din țară pentru totdeauna.”¹

Autorul încearcă să depășească momentul refugiindu-se în sine. Totuși, această nedreptate, calificată de el un adevărat *asasinat fizic și moral*, l-a făcut să se revolte împotriva nedreptăților care aveau să-l însoțească de-a lungul ingratei, într-o anumită măsură, sale existențe. Probabil, de aici se naște și atitudinea sa polemică, nu de multe ori dură, brutală, sentimentul independenței spirituale provenit din suferința pentru ideile sale manifestându-se din acea perioadă.

Duritatea limbajului își are rădăcinile tocmai în constanta stare de umilire și de nedreptate făcută autorului, căci trăsătura sa temperamentală principală este bunătatea, generozitatea, sensibilitatea, sinceritatea și continua nevoie de afectivitate, dispus să descopere frumosul chiar și acolo unde cu greu ar putea fi găsit. De asemenea, dădea dovadă de altruism, uitând să se îngrijească pe sine și ocupându-se cu precădere de animale.

Orgoliul rănit: răzbunarea pe tărâmul creației

Autorul decide să se răzbune pe tărâmul culturii. Orgoliul lui era să se dăruiască întru totul muncii intelectuale de cercetare literară. Prin creație el își înăbușea durerea.

Tânărul de numai 18 ani, mânat de nevoia de a arăta mai matur și de a fi luat în serios, se hotărăște să poarte cioc și ochelari, cu toate că nu îi erau necesari și să cocheteze cu pictura, literatura, muzica.

Acum energiile tânărului se canalizau pe lucrurile care îl preocupau iar muzica se pare că îl fascinasă încă de foarte tânăr. Se apucă să studieze vioara și compoziția singur, execută quartete de coarde dar exersează și vocal la concertele de amatori ale societății „Lyra”.

Între manuscrise se găsește o fotografie datând din anul 1911, unde autorul este înfățișat cu vioara în mână, alături de mai mulți prieteni, printre care chiar viitoarea soție, Rubina Penchez. Mai jos, autorul se autointitulează „violonist și compozitor”.

¹ p. 28.

Pasiunea pentru muzică îl însoțește și mai târziu când, Director artistic în Ministerul artelor, la Lugoj scrie povestirea *Copilul cu vioară*, punând în evidență neșansa copiilor fără posibilități materiale. Povestirea, plină de elemente autobiografice, reînvie sacrificiile familiei autorului preocupată de supraviețuire, munca tatălui la o moară și dorința copilului Aderca de a cânta la vioară.

Fără îndoială, muzica a fost cea care l-a făcut pe autor să viseze și să simtă beția de sentimente, bucuria și calmul concertelor din Viena pe care le asculta la gramofon sau la radio, iar dovada respectului său pentru această muză o face prezentarea elogioasă și doctă a marelui Wagner în *Oameni excepționali*. Mai târziu, într-o atmosferă intimă, alături de alți iubitori de muzică, precum Anton Holban, H. Bonciu, L. Demetrius, autorul se bucura de armoniile muzicii ore în șir.

Din cauza lipsei banilor, autorul renunță la muzică și pictură în favoarea poeziei cuvintelor convins că avea „unealta” cea mai importantă fără de care nu se poate face nimic și anume talentul.

Veleitățile literare îl fac pe tânăr să fie preocupat de cele două volume ale lucrării lui Houston Steward Chamberlain „Die Grundlagen des 19-ten Jahrhunderts”. După îndelungi încercări chiar a reușit să publice sub pseudonim în revista „Ramuri” (numită de el revista „fanatică a unor iorghiniști”) o traducere din Uhland: *Cântec muntenesc*.

Pentru pseudonim, Aderca recurge la numele criticului M. Dragomirescu, convins că redacția îi va publica traducerea. În anul 1909, autorul primește un răspuns de la revista „Ramuri”, criticând poezia sa: „Nu e pârguită poezia d-tale”¹.

Ulterior, nu a mai reușit să colaboreze cu revista „Ramuri”, foarte probabil din cauza versurilor sale simboliste în dezacord cu orientarea tradiționalist-sămănătoristă a publicației conduse de Făgețel, D. Tomescu și, la un moment dat, de N. Iorga.

Ca prieteni inseparabili, colegi de liceu, însuflețiți de aceleași idealuri literare, autorul îi are pe Hugo Bacher, viitor agent politic la Viena și Paris, Așer Panijel, ziarist și comerciant, și pe Simon Iagnov, profesor în învățământul universitar la Facultatea de Medicină.

Cei trei încearcă să creeze propria lor revistă literară numită sămănătorist „Bradul”, „deși nici un brad nu se vedea prin partea locului”, chiar dacă, ulterior, autorul va fi în dezacord cu principiile sămănătoriste.

Revista nu a fost tipărită niciodată deoarece posibilitățile materiale erau pe sfârșite, mama autorului aflând că fiul ei dădea iama în banii pentru mâncare ai familiei; a apărut doar o foaie, expusă pe geamul unui chioșc care vindea tutun pe Calea Unirii din Craiova.

¹ „Ramuri”, IV, 1909, nr. 3, martie, p. 175.

Mănat de dorința de a publica, tânărul Aderca se hotărăște să colaboreze la revista literară „Sămănătorul” („vatra ideologică a huliganismului”) cu poezia semnată I. Vrabie, încercare eșuată prin răspunsului ostil la poșta redacției care îl refuză printr-un joc de cuvinte: „Vrabia mălai visează”.

Când Mihail Dragomirescu, directorul „Convorbirilor Critice”, cu care Aderca a polemizat ulterior, vine la Craiova ca președinte al unei comisii de bacalaureat, se hotărăște să-l viziteze și să-l cunoască. Atunci îi arată traduceri *Britanicus* de Racine, *Clopotul (Lied der Glocke)* de Schiller și fragmente din *Faust* de Goethe, traduceri care în liceu îi aduseseră corigența la limba germană, corijență explicată doar prin atitudinea antisemită a profesorului Gherghel ce își pedepsea elevii care îi citeau pe Voltaire sau Rostand, fiind împotriva literaturii acestora pe care o considera „decadentă”.

E interesant că la numai 19 ani, F. Aderca, proaspăt afectat de decizia eliminării din toate școlile și încă bântuit de gândul sinuciderii, face un studiu științifico-artistic la pamfletul apărut chiar atunci, „Naționalitatea în artă”, a lui A. C. Cuza, calificată de autor „o evanghelie a antisemitismului”.

Orientarea sa spre socialism este determinată de nevoia de un ideal, de un altceva nu foarte bine conturat în mintea tânărului de numai 17 ani care voia să evadeze din prezentul atât de potrivnic lui.

Aderca împreună cu cei trei prieteni ai săi, revoltați, mistuiți de aceeași pasiune pentru scriitură, comentau lucrările lui Dobrogeanu-Gherea, în special *Neoioabăgia*, iarna, în interiorul societății „Lyra”, iar vara, pe bulevardul nepopulat la orele acelea al orașului Craiova până la lunca Jiului. Mai discutau și despre unele broșuri care îi rezumau pe Marx și Engels, despre utopiile sociale, premarxiștii francezi dar în special teoria violenței lui Sorel, „teoreticianul sindicatului militant”. Erau impresionați de apariția curajoasă a revoluționarului Racovschi care vorbea la Craiova. Tânărul îmbrățișa o viziune abstract-teoretizantă a socialismului și nu concepea marxismul ca o teorie a clasei muncitoare, pentru el socialismul era o generalitate, „o substanță eterată”.

Pentru el, poezia începe să definească adevăratul său sens în viață, încununarea tuturor cunoștințelor dobândite până atunci, întruchiparea propriului său talent care nu putea rămâne neîmpărțășit. Astfel el conștientizează menirea sa, harul său.

Suferința sa se concretizează în lupta împotriva celor care înăbușeau adevăratele valori. Autorul fraterniza cu arderea pe rug a lui Huss, Giordano Bruno și chiar cu crucificarea lui Iisus. Încredințat că este purtătorul unui har deosebit, ajunge să creadă că deține un drept special de a exista, că este înzestrat cu privilegii de care un muritor de rând n-ar fi avut parte.

Este posibil ca lucrarea sa despre cauzele căderii Imperiului Roman să fi trădat o asemenea gândire, iar atitudinea antireligioasă să fi fost adoptată și

dintr-un impuls polemic. În orice caz, a dat dovadă de un nemăsurat curaj pentru a scrie o astfel de lucrare la ora profesorului de istorie, un naționalist creștin-ortodox, simpatizant al lui N. Iorga.

La vârsta de 17–18 ani, Aderca optează pentru o izolare activă și decide să lupte singur, înfruntând toate obstacolele pentru a-și împlini menirea. Deocamdată se rezumă în a citi prietenilor săi fragmente din studiile, poemele, prozele sale și să-și împărtășească preocupările artistice.

În anul 1912, este respins la recrutare pe motiv că este „trupește neîndestulător”, fiind salvat de războiul balcanic și de holeră.

Unul din prietenii săi, funcționar la Banca Generală din Craiova, îi mijlocește o slujbă de 8 ore pe zi pe post de copiator de polițe de proteste pentru toate tribunalele și judecătoriale oltene însă va fi până la urmă dat afară fiindcă se îndeletnicea cu cititul și scrisul în interes personal, lăsându-și superiorii fără informații.

Primele afirmări literare

Din primul salariu, și-a dat spre tipar, la Craiova, într-un mic volum, primele sale versuri, *Motive și simfonii*, scrise în decurs de doi ani, 1908–1910, dedicate prietenilor săi S. Iagnov, Hugo Bacher, Așer Panijel, volum în care, din păcate, se strecoară și greșeli de tipar. Graba cu care-și strânge poeziile într-un volum trădează o voință creatoare articulată ca și țelul de a se afirma prin orice mijloace.

Tot atunci, în 1910, apare sub pseudonimul Oliwer Willy eseul polemic *Naționalism? Libertatea de a ucide*, pe care-l va republica, 12 ani mai târziu, ca o scriere de dimensiuni mici, sub titlul *Personalitatea. Drepturile ei în artă și viață*, cu o prefață a lui C. Rădulescu-Motru în care pledează pentru autonomia artei împotriva tezelor lui A. C. Cuza. În acest proiect, autorul își canalizează toate energiile, considerându-l problema centrală a vieții sale.

Craiova, orașul de provincie, nu-i oferă autorului, în afară de liniște și meditație, prea multe și, încet-încet, începe să se simtă sufocat. De altfel, la începutul anilor 30, când tinerii Tiberiu Iliescu și Tiberiu Tretinescu îl invită, printr-o scrisoare, să colaboreze la proiectata atunci revistă „Meridian”, el le răspunde oarecum polemic, încheind prin invitația pentru autorii scrisorii de a fugi cât mai repede din Craiova, în caz contrar vor fi sufocați de provincialism.

Dorința sa era să plece la Paris, unde să-și continue studiile în vederea practicării medicinei, meserie care nu-l încânta deloc, însă față de posibilitățile reale mai bine medic netalentat decât slujbaș neînsemnat într-un oraș fără perspective.

În toamna anului 1913, mai precis în octombrie, chiar înainte de a pleca la Paris, reușește să-și dea spre publicare unele din versurile sale la „Noua Revistă Română” a lui C. Rădulescu-Motru, cucerindu-l pe Const. Beldie, pe vremea aceea redactor la respectiva revistă. Se pare că versurile sale s-au dovedit a fi un succes conform scrisorii pe care autorul a primit-o din partea redactorului C. Beldie:

„Poezia Dv. ne-a surprins și ne-a încântat. Îi vom face loc probabil în primul no. ce vine.

Am fi fericiți să vă cunoaștem numele și – dacă doriți să țineți seamă de o considerație practică – schimbați-vă pseudonimul, care nu are o... rezonanță glorioasă!

Lucrul cel mai bun ar fi, credem hotărât, să vă semnați de-a binelea opera.

Cu cele mai bune sentimente,

9/22 sept. 1913 Redacția, Const. Beldie”¹.

Tânărul poet răspunde prompt:

„Craiova, 10/23 Sept. 1913

Vai, cât ai fost de fără milă, Domnule Redactor, cu atât de justa dumitale obiecție în privința rezonanței neglorioase a numelui său. Găsesc o mângâiere slabă, e adevărat că, muzele ajutând, să dau odată celor trei silabe care sunt eu, rezonanța apoloniană pe care o doriți.

Sunt dezolat, Domnule redactor, că F. Aderca nu e altul decât

F. Aderca”²

În scurt timp, colaborarea dintre cei doi devine din ce în ce mai prolifică:

„Scumpe Domnule Aderca,

D. Motru mi-a dat ‘Madrigalul astronomic’ pe care l-am trimis tiparului. E încă o cinste pentru revista noastră.

.....
Te asigur încă odată de bucuria și admirația noastră și te rog să primești salutul nostru prietenos.

Când poți veni pe la noi?

Beldie.”¹

¹ *Autobiografia*, pp. 40–41.

² *Ibid.*

Pentru tânărul poet marginalizat aceste rânduri pline de cordialitate însemnau înfiriparea unor noi perspective la care el nici nu visa, numai că la începutul lui noiembrie pleacă la Paris în ideea de a-și termina studiile întrerupte printr-o decizie nedreaptă și fără perspectiva legală de a și le mai putea finaliza în țară.

În același timp, se îndrăgostește de sora bunului său prieten, Hugo Bacher, Melita, o tânără elegantă, serioasă, blondă cu ochii albaștri, cu o ușoară miopie. Melita provenea dintr-o familie înstărită, tatăl său fiind tehnician dentar, crescută și educată într-un mediu ales, cu pian și cu meditari de limbi străine. Autorul, sărac, fără vreun venit curent, nu a sperat niciodată la căsătoria cu fata care provenea dintr-o clasă socială superioară.

Mult mai potrivită pentru condiția sa ar fi fost Rubina Penchas, fiica unui zaraf cu familie numeroasă, cu care se și căsătorește. Pe Rubina Penchas a cunoscut-o în anul 1913 la societatea „Lyra” unde cântau în orchestră. Poate strania senzație că pleacă printre străini și dorința de a lua cu el pe cineva drag îl face să se căsătorească repede, lucru care explică destrămarea de mai târziu a acestui mariaj.

Peste ani, îi ajunge la urechi faptul că la auzul căsătoriei lui, Melita leșină și chiar dacă la început mama acesteia nu aprobase căsătoria lor, regreta că, tânărul nu-i vorbise despre planurile sale de a părăsi țara și că nu avusese curajul să o ceară în căsătorie pe fiica sa: „De ce n-a venit domnul Aderca să ne spuie că vrea să se însoare și să plece la Paris? Desigur că i-am fi dat fata. Melita îl prețuia atât de mult, deși nu arăta chiar ca un Făt-Frumos. Și ce fată nu dorește să vadă Parisul?”²

Keywords: Felix Aderca, journal, Craiova, Romanian literature.

Abstract

My study attempts to investigate the controversial biography of Felix Aderca, based on his Autobiography (kept as a manuscript in the Romanian Academy Library). I have been particularly interested in examining the early period of his life, which he spent, together with his family, in Craiova. This, in fact, is the time when he started his literary career.

¹ p. 42.

² Cf. *op. cit.*, p. 44.

ANDRÉ SCRIMA DESPRE BINECUVÂNTAREA PURTĂTORILOR DE VIITOR

Marius VASILEANU

Așezat în siajul timpului de efervescentă cultural-spirituală al Mișcării „Rugul Aprins” de la Mănăstirea Antim (București), André Scrima se dovedește a fi, totodată, cel mai important hermeneut al acesteia. Același efort al „hermeneuticii globale”¹ este practicat de profesorul André Scrima atunci când este solicitat a comenta și alte isprăvi ale spiritului, bunăoară atunci când se apleacă asupra legendarului românesc de întemeiere țesut în jurul personalității lui Ștefan cel Mare. Fiind rugat să comenteze legendele legate de copilăria domnitorului moldav și de întemeiere a mănăstirii Putna², André Scrima ne-a lăsat un veritabil document care ar putea deveni model de hermeneutică globală. Ne referim în primul rând la focalizarea asupra unui univers pe care el însuși îl consideră a fi o provocare lansată cândva de Jacques Le Goff, care numea «(în perspectiva lui Marc Bloch din *Regii taumaturgi*) un „nou domeniu al istoriei: *arheologia credințelor esoterice*”»³.

1. Sihastrul și domnitorul, actori în războiul nevăzut

Cei doi termeni ai relației maestru – discipol sunt, după cum voi arăta mai jos, Sihastrul (Daniil) și Ștefan, domnitorul Moldovei. Putem desluși în imaginea aproape iconică zugrăvită de profesorul și monahul A. Scrima două

¹ Bercea 1997: 11.

² Este vorba despre o solicitare datorată cercetătoarei Anca Manolescu și publicată parțial în revista *Martor. Revue d'anthropologie culturelle de Musée du Paysan Roumain*, Bucarest, II/1997, pp. 189–198, cu titlul: *Ștefan le Grand: du récit initiatique au sanctuaire supérieure*. Ulterior, întregul comentariu a fost editat în volumul *Experiența spirituală și limbajele ei* (Scrima 2008).

³ Scrima 2008: 308.

focare ale aceleiași elipse generatoare de spațiu sacru: pe de o parte maestrul (sihastrul), pe de altă parte discipolul (domnitorul). Sunt, în fond, două fețe ale aceleiași lentile: privind dintr-o parte descoperim latura prin excelență contemplativă, privind din cealaltă, latura mundană, luptătoare. Dar îndepărtarea de prejudecăți la care ne îndeamnă hermeneutul, el însuși practicant al isihasmului (și participant activ până în cel mai intim cerc al Mișcării „Rugul Aprins”), cheamă o perspectivă de ansamblu. Chiar dacă, la o primă lectură, avem, indubitabil, de-a face cu „războiul nevăzut” completat de „războiul văzut”... Pentru un hermeneut precum André Scrima, aceste fețe ale lentilei nu pot fi privite decât în ansamblu. Cu alte cuvinte, fără s-o rostească în mod direct, sihastrul pare a fi la rândul său un războinic – aspectul inert, pasiv, este doar o aparență, ba chiar condiția minimă *sine qua non* pentru punerea în valoare și activarea funcției luptătoare pe care acesta o deține în planul nevăzut. Același lucru se poate spune despre războinicul ajuns pe treptele superioare ale calificării spirituale – în perspectiva legendei acesta este personajul care găsește pacea tocmai în vâltoarea celor mai aprige lupte lumești, este relaxat taman în momentele de maximă solicitare exterioară, fie ea trupească, psihică, intelectuală. Legătura dintre cei doi este indisolubilă și confirmă de altfel un *pattern* care funcționează în toate societățile tradiționale.

André Scrima demonstrează astfel cum literatura populară dă relief unor informații esențiale, sedimentate deloc inocent tocmai acolo unde ne așteptăm mai puțin...

1.1. Lumina care arde fără să se miște

Aceasta *realitate* care ține mai degrabă de evidență (sau de „nivelul evidențelor ascunse”) este decriptată, demonstrată și analizată de André Scrima într-un studiu referitor la Ștefan cel Mare, studiu ce pornește de la un răvășitor poem al „începutului de drum”. Comentariul are drept punct de plecare o legendă cu titlul *Ștefan cel Mare și îngerii*, publicată mai întâi în volumul lui Ștefan Teodorescu-Kirileanu, *Ștefan vodă cel Mare și Sfânt. Istorisiri și cântece populare*¹. Aceasta vorbește strict despre perioada copilăriei și adolescenței domnitorului și descrie în termeni destul de exacți faptul ieșit din comun al pregătirii și investiturii lui Ștefan, acte care se derulează după toate regulile unei inițieri autentice.

¹ Prima ediție a apărut la Focșani (Editura Aurora, 1903) este cea la care fac referire A. Scrima și autorul rândurilor de față. Ulterior au apărut mai multe ediții, au fost preluate fragmente sau un număr de legende în alte culegeri etc.

Chiar dacă Ștefan cel Mare este un personaj istoric binecunoscut, aura legendei sale ne aduce pe tărâmul timpului și al spațiului sacru, acolo (de) unde surprizele cu sens înalt continuă să răsară.

Pentru început, A. Scrima observă lipsa de importanță a vârstei eroului nostru, ba chiar și a genealogiei sale princiere. Căci totul se petrece deja într-un alt spațiu și alt timp. Copil de numai cinci ani fiind, jucându-se prin pădure, Ștefan este atras de o *anume lumină*: „Ștefan se îndreaptă spre această lumină și mare îi fu mirarea când a descoperit în centru o căsuță din lemn, care nu avea nimic altceva decât două mese mici cu o mulțime de lumânări de ceară, o icoană mică pe jumătate ștearsă și o carte groasă și foarte veche”.¹

Firese și la modul cel mai coerent, sunt evidențiați în continuare acei vectori importanți care aparțin, iată, unei adevărate „scenografii vizionare”. Descoperim astfel acele câteva episoade majore și de neocolit, clasice, ale travaliului inițiativ regal. Lumina îl va transborda așadar pe erou «într-un alt spațiu, într-o altă „stare de ființă” mai degrabă decât într-o altă lume»². Hermeneutul simte nevoia imediat să facă o trimitere și la alte tradiții, înrudite: lumina de care vorbim în acest episod ne va reconecta la tradiția islamo-iraniană (prin Henry Corbin, între alții), căci ne reamintește de „lumea trecătoare” care ne deschide spre „lumea imaginală”³. Dar întreaga lectură a legendei românești își găsește solide corespondențe în ciclul arthurian sau în literatura vedică, consemnează Scrima pe parcursul acestui eseu.

Să mai spunem în treacăt că – un amănunt pe care A. Scrima nu-l analizează – lumina găsită de copilul Ștefan și pe care o va lua în mână, fiind preluat, practic, în spațiul acesteia are caracteristici stranii: nu arde lemnul, nu este stinsă de ploaie sau de vânt. Ștefan „vede la rădăcina unui lemn gros o lumină care ardea fără să se miște, măcar că vântul și ploaia bătea cu toată puterea”⁴. Acest pasaj ne obligă să ne amintim de un altul care pare înrudit: celebra întâlnire a lui Moise cu „rugul care ardea și nu se mistuia” (*Ieșirea* 3, 1–2). Nu stăruim, dar aluzia strecurată în legendă este evidentă, chiar dacă sunt multiple specii ale acestui gen de hierofanie, destul de des întâlnită în literatura populară. Ștefan va lua lumina în mână și va pătrunde astfel în universul acesteia găsind acolo, pentru început, o căsuță de lemn, cu un mobilier foarte sumar.

¹ Teodorescu-Kirileanu 1903: 18.

² Scrima 2008: 311.

³ Termenul „imaginal” este folosit de H. Corbin tocmai pentru opera o separație clară între lumea închipuită (imaginară) și lumea spirituală. La H. Corbin lumea spirituală poartă numele de „lume imaginală” (Corbin 1979: *passim*).

⁴ Teodorescu-Kirileanu 1903: 18.

1.2. Ucenic la doi sihaștri

Căsuța de lemn la care ajunge eroul este asimilată de hermeneutul A. Scrima, inevitabil, chiliei sihastrului. Straniu și nonconformist, în cazul de față vom descoperi însă doi îndrumători, doi sihaștri, în locul unuia singur, cum ne-am fi așteptat – fapt, iarăși, excepțional, ce atrage după sine semnificații în consecință. Acești sihaștri sunt „bătrâni de zile” în sensul spiritual și nicidecum fizic. Un astfel de personaj nu va mai avea vreodată teamă de timp, ruga sa (continuă), meditațiile sale, viața contemplativă – iată tot atâtea stări ale ființei evocate de hermeneut. Căci ruga, meditația, contemplația sunt etaje și instrumente net distincte pe drumul călătorului lăuntric: «Această „mireasmă de bătrânețe”, care nu poate fi asociată degradării, ci mai curând unei calme și viguroase izbânzi asupra timpului, impregnează narațiunea noastră (icoana, cartea arhetipală) în așa măsură că presimțim parcă iminența apariției-cheie, cea care trebuie să deschidă sensul a ceea ce survine.»¹.

Bătrânii care apar abia la miez de noapte se roagă (neîncetat) și își exprimă bucuria că le-a fost trimis un ucenic care va și îngriji de ei. Trăvialul la care este supus Ștefan cheamă vigilența chiar și în miezul nopții – imagine arhetipală ce ne amintește fără echivoc de o anume specie a liturghiei ortodoxe, de slujbele din Săptămâna Patimilor, de „Mirele care vine la miezul nopții”, dar și de formulele corespondente din scenarii inițiatice noncreștine. Ne aflăm «dinaintea unui caz de – rugăciune neîncetată”, în „pace și bucurie”, ideal cunoscut al tradiției monahale răsăritene. Or, cum micul Ștefan „contribuie” prin slujire la petrecerea „fără greutate și griji trupesti” a rugăciunii celor doi bătrâni, va avea la rândul său parte de binecuvântările și de darurile ei»².

Aici Pr. Scrima nu observă sau poate, mai precis, evită s-o facă, un fapt la fel de semnificativ. Tânărul discipol nu numai că asigură traiul bătrânilor pe parcursul trăvialului inițiativ propriu-zis – care va dura câțiva ani, măsurat după ceasul biologic al ucenicului –, dar o va face totdeauna de atunci înainte, pe întreg parcursul vieții pământene. Ba, îndrăznim să spunem, și după aceea grație funcției de apărător al țării care se va păstra cel puțin în mentalul colectiv, până astăzi... Funcția sa nu este aceea de rugător retras din lume, ci de rugător în acțiune. Prin eforturile sale de instaurare a păcii în lume, va atrage „pacea și bucuria” rugătorilor sihaștri din întreg spațiul pe care-l protejează. Protecția aceasta are o dinamică biunivocă, s-ar putea spune. În măsura în care maestrul-sihastru se roagă și „luptă” în spațiul lăuntric, cel al „războiului nevăzut”, în aceeași măsură războinicul-discipol duce lupta exterioară în planul vizibilului.

¹ Scrima 2008: 311.

² Scrima 2008: 313.

Fiecare îl potențează și-l completează pe celălalt, fiecare îi asigură „petrecerea” (în sensul de „devenire” conform lui C. Noica)¹ celuilalt.

Încercările la care este supus ucenicul sunt dure, par nemiloase, respectă regula jocului tradițional (aspecte pe care Pr. Scrima nu insistă, întrucât eseul său urmărește alți vectori). Cei doi sihaștri trezesc copilul (în miez de noapte!) și „îl mânăra ca să le aducă niște rădăcini de buruieni, din care își făceau moșnegii de mâncare, și ca răsplată din când în când îi mai da și lui câte o lingură de zamă rămasă pe fundul ceaunașului (căldărușei)”². Așadar, o perioadă de asceză – veghe nocturnă, mâncare puțină – caracteristică oricărei angajări inițiatice înalte. Dincolo de tonul glumeț-ironic al textului popular, suprindem aici date elementare ale ascezei lumii monahale ortodoxe (pentru a nu ne referi decât la spațiul creștin), a căror parcurgere contribuie la fortificarea ucenicului.

Firește, „scenariul” ar fi trebuit să continue cu numele nou pe care îl primește discipolul. Iată însă că excepția atrage noi înțelesuri în cazul eroului moldav. El are deja un nume predestinat, astfel încât nu mai primește altul. Am putea adăuga noi că, într-un fel, botezul a constituit o primă inițiere, descinderea pe calea luminii spre celălalt tărâm pentru întâlnirea celor doi sihaștri nefiind decât o continuare, o reamintire, dar și o etapă superioară a botezului creștin. Observația aceasta este întărită de explicitarea numelui domnitorului pe care o operează hermeneutul. *Stéphanos* înseamnă „încununat ca învingător”. Nume care provine de la grecescul *stéphanos* – *cunună, coroană, cer*.

Dar nu vom putea ignora, adăugăm noi, semnificația adusă acestui nume de fenomenologia creștină. Ne referim la „amprenta” însămânțată încă acum două milenii de Sf. Ștefan, primul martir și unul dintre primii șapte diaconi – însărcinați direct de Apostoli cu îngrijirea săracilor, conform *Fapte* (6, 5) – ai Bisericii creștine nedespărțite. Însăși Biblia îl caracterizează pe acesta, atunci când a fost desemnat să fie diacon: „au ales pe Ștefan, bărbat plin de credință și de Duh Sfânt”³. Așadar un nume predestinat și un destin excepțional, o personalitate ale cărei axe de coordonate sunt restaurate și potențate de cei doi bătrâni îndrumători, cei doi „emisari cerești”

Nota de autenticitate, dar și calitatea îndrumării sunt întărite atunci când observăm *discreția* care învăluie derularea acțiunii inițiatice propriu-zise și durata neobișnuită a acesteia. Constatăm doar eficacitatea și finalitatea, realizarea a ceea ce *trebuia* să se întâmple.

¹ Noica, 1996: 64.

² Teodorescu-Kirileanu, 1903: 19.

³ *Fapte* (6, 5).

1.3. Binecuvântarea îngerilor

Dar faptul determinant, care merită analizat, încununarea anilor de asceză o constituie **binecuvântarea** pe care Ștefan o primește de la cei doi bătrâni – personaje despre care vom afla curând că sunt chiar îngerii lui Dumnezeu. Binecuvântarea acordată de cei doi sihaștri ne determină să-i intuim anvergura prin profeția rostită în clipa despărțirii: „Ai ajuns aici copil și pleci flăcău mare, dar mai mare te vei face prin virtuțile și faptele și lucrările tale”. Binecuvântare în urma căreia ucenicul dobândește o față de lumină: „chipul lui strălucea la fel ca lumina soarelui”¹.

Abia acum putem medita la o primă explicație a faptului că Ștefan are parte, concomitent, de doi îndrumători – “amănunt” asupra căruia Pr. Scrima nu insistă. Ne amintim că într-o societate tradițională regele este totodată și un *pontifex maximus*. Așa cum la hirotonirea unui nou episcop și astăzi este nevoie de *prezența* și de „punerea mânilor”, de binecuvântarea a cel puțin doi episcopi, tot astfel viitorul rege primește, iată, binecuvântarea a două personaje care dețin calitatea și puterea unui astfel de rol...

1.4. Îngerul țării cheamă într-ajutor

Dar și aceasta nu este decât o nouă treaptă și o stare intermediară. Precum în câteva alte binecunoscute povești ale literaturii populare balcanice sau de aiurea, și aici este subliniat caracterul non-liniar al timpului. Eroul devine deja un „tânăr voinic” care va întâlni în pădure o „pasăre cu clonțul de diamant, cu ochii ca stelele, cu trupul ca de aramă, cu penele de aur și cu picioarele de argint”. Desigur, o pasăre măiastră capabilă a grăi omenește. Totul se petrece încă în pădure, ceea ce ne sugerează că suntem în continuare într-o altă lume, accesibilă exclusiv celor aleși, tărâmul unde eroul va primi consacrarea ultimă. Pasărea măiastră, ea însăși personaj fascinant, determină sfârșitul sejurului extraordinar al lui Ștefan anunțându-l profetic: „Însuși îngerul țării tale te cheamă într-ajutor”...

Așadar, jocul pe care-l aminteam mai sus, un vals pe care cei doi parteneri îl dansează întru salvarea lumii, capătă noi sensuri. Cu grația cu care într-un vals ori într-un menuet se schimbă partenerii, tot astfel cei doi îngeri-sihaștri predau învățacelul în brațele îngerului țării, acestui „genius loci” care nu numai că îl va sprijini pe viitorul domn moldav, dar, mai mult, el însuși cere ajutor... Sprijinul reciproc, colaborarea, valsul acesta al perechii văzut-nevăzut continuă nedezmințit. Teologia creștină vorbește despre conlucrarea omului cu Dumnezeu

¹ Teodorescu-Kirileanu, 1903: 20.

pentru săvârșirea Creației. Dar monahul A. Scrima nu insistă defel asupra celor de mai sus, ceea ce nu face decât să ne lase melancolici. Dacă nu cumva sunt teme și informații despre care orice aluzie poate constitui deja o rană – cum avea să afirme chiar hermeneutul în paginile unei splendide cărți dedicate Mișcării „Rugul Aprins”¹.

Păsărea este „îngerul țării” – „un ecou al ambianței liturgice și iconografice, saturate de referințe la locuitorii cerului, aflate în simbioză, s-ar putea spune, până la un punct, cu creația folclorică – mai ales în lumea ortodoxă”². Faptul că eroul legendar are puțința de a comunica, de a vedea și folosi *prezența* păsării măiastre ne sugerează că el deja trecuse câteva etape importante, că deține deja instrumentele unor lecții bine asimilate. Mai mult, după ce observă că descrierea compozită a măiestrei evidențiază tocmai prin aspectul combinatoriu (aur, argint, aramă, diamant) potențialitatea valențelor simbolice, toate îndreptate către o altă lume, și mai clar, subliniază André Scrima, animalul sugerează nu numai darul metamorfozei, ci și „Norocul” („Fortune”). Fiindcă are o misiune precisă: aceea de a-l proteja pe protagonist. Măiastra este deopotrivă *Genius loci* – entitate „quasi-cerească protectoare și inspiratoare a Suveranului și a țării în cauză”³...

1.5. Cea mai înaltă binecuvântare

Dar binecuvântarea este asociată intim cu lumina. La recomandarea păsării măiastre are loc o întrevvedere de adio cu cei doi care i-au fost îndrumători. Eroul va primi binecuvântarea finală din partea acestora, moment în care casa se umple de lumină, iar bătrânii se fac nevăzuți. Însăși fața lui Ștefan strălucește precum lumina soarelui... Timpul primei inițieri s-a sfârșit, iar metamorfoza eroului este evidentă – el este pregătit acum să-și asume destinul.

Iar surprizele continuă: în locul păsării găsește o preafrumoasă fată. Metamorfoza eroului a atras metamorfoza păsării măiastre. Suntem ispitiți a face observația că această corespondență pasăre măiastră – preafrumoasă fată nu este un fapt stingher în peisajul nostru folcloric de inspirație inițiatică. Iubirea între cei doi tineri excepționali, iubirea ca „agent” inițiatic este o altă temă majoră de care trebuie să se țină cont.

Asistăm mai departe la procesul unei adevărate hierogamii. Fata pare a fi totuna cu pământul, cu țara. Pentru început aflăm despre o condiție pusă de preafrumoasa fată: eroul va trebui să lupte cu dușmanii țării sale dacă o dorește

¹ Scrima 2000.

² Scrima 2008: 315.

³ Scrima 2008: 317.

de soață. Aceasta se traduce astfel: la nivel intim, unirea contrariilor, reunirea *animus* – *anima*, reechilibrarea yin-yang va fi posibilă numai prin aducerea unei stări de echilibru în tărâmul interior, care este totodată și țara sa. Cununia promisă va avea loc abia după terminarea misiunii primite în această viață, după extincție. În funcție de calitatea lucrării sale, deopotrivă interioară și exterioară, eroul va regăsi împlinirea și starea de androgin.

Deocamdată eroul pare în impas – el nu are armată, nu are nici un sprijin. „Sprijinul este la Dumnezeu iar eu îți sunt norocul, care totdeauna te-oi duce pe căile cele bune. Roagă-te lui Dumnezeu ca să-ți binecuvânteze pașii tăi și pune jurământ sfânt înaintea lui că-i ții toate poruncile Lui”¹, îl sfătuiește fata.

Deloc lipsit de importanță, precum în ordinele cavalești, Ștefan îngenunchează pentru pronunțarea jurământului de fidelitate. Dar, ca întreg edificiul, și acest eveniment al jurământului se produce, altfel, nu în fața vreunui intermediar între cavaler și Dumnezeu, nu în fața unui reprezentant al divinității, ci *direct* înaintea Suveranului Ceresc etern. Ceea ce sugerează că eroul, prin pregătirea sa anterioară, are capacitatea unei comunicări directe cu Cerul. Mai mult, demersul său este ascultat și acceptat ca atare, primind *cea mai înaltă binecuvântare*. Ștefan aude o voce de stentor, care i se adresează numai lui: „Atunci se auzi o voce venind din Cer, numai de el înțeleasă cu care Dumnezeu îl binecuvânta în toate drumurile lui”².

Faptul că la această investitură nu participă decât „cavaleria cerească” (îngerii) ne îndreptățește să reafirmăm dimpreună cu A. Scrima că Ștefan cel Mare este „un erou predestinat, luptător prin esență”, iar primirea inițierii înseamnă totodată și cunoașterea misiunii sale „pe cale directă prin decretul Cerului”.

1.6. „Mai mare bine nu am avut niciodată”

Asupra afirmațiilor de mai sus profesorul André Scrima glosează în continuare, considerând că avem un caz exemplar de investitură războinică. Și care concordă cu alte scrieri care vorbesc despre calea directă, fără mediatorii omenești: «astfel încât este aproape necesar, în cazul nostru, ca îngerii („războinicii cerești”, potrivit terminologiei tradiționale folosite și cunoscute atât în Evul Mediu occidental, cât și în lumea islamică) să fie singurii „maeștri” calificați ai inițierii»³.

¹ Teodorescu-Kirileanu, 1903: 20.

² Teodorescu-Kirileanu, 1903: 20.

³ Scrima, 2008: 318.

Este un eveniment la care nu numai că nu participă nici cei mai apropiați membri ai familiei, dar, mai mult, se desfășoară, deloc întâmplător, consideră Pr. Scrima, în afara slujbelor ori a ritualului religios obișnuit, exoteric: «Nu pentru a fi negat, nicidecum! Ci pur și simplu pentru că ceea ce e de sesizat și de formulat aici este sensul mai adânc, așadar cel mai ascuns, al personajului și al „istoriei” lui»¹...

Acțiunea continuă din ce în ce mai precipitat. Urgența la care făcea aluzie îngerul țării nu rabdă întârziere. Dar această precipitare mai înseamnă ceva: suntem pregătiți, totodată, pentru reintrarea în timpul profan. În urma primirii ultimei binecuvântări, Ștefan întinde mâna spre frumoasa față, dar, surprinzător, aceasta îl sărută pe frunte și dispare. Și spune povestea: „așa, nevăzută, îl însoți în toate faptele lui, până când Ștefan fu chemat pe cealaltă lume”².

Comentariile lui A. Scrima operează incizii precum o lucrătură în filigran. Nu avem cum să stăruim, acestea se abat, pe alocuri, de la ceea ce ne-am propus aici. Pornind de la observația că pasărea măiastră este cea care „aduce” mesajul îngerului tutelar al țării către cei doi îngeri formatori (deghizați în sihaștri), merită evocată însă măcar această sugestie a părintelui și monahului creștin ortodox A. Scrima: „Dacă am voi să reprezentăm grafic traseul textului nostru, am obține, cu mare probabilitate, o diagramă semiotică destul de semnificativă în ce privește împletirea liniilor vectoriale ale narațiunii”³ – observație care dă măsura intereselor științifice ale hermeneutului, *rara avis* în teologia creștin ortodoxă românească.

În fine, legenda se încheie brusc, eroul pornește să-și împlinească destinul binecunoscut. Iar când Ștefan cel Mare ajunge la finalul vieții pămâtenă, povestea spune: „Lumea crede că el (Ștefan) n-a murit, ci s-a înălțat la cer cu trup cu tot ca să dea samă de faptele lui bune și creștinești”⁴. Este un ultim prilej al acestui capitol de care hermeneutul profită pentru a evoca cazurile similare de „ridicare la cer” a unor personaje aparținând atât creștinismului cât și altor religii. Ori să readucă atenției lectorului literatura unor spații inițiatice, precum clasică legendă a regelui Arthur, cu care legendarul lui Ștefan cel Mare are de altfel numeroase înrudiri și corespondențe.

Dar strălucirea discretă a hermeneutului A. Scrima se arată mai ales atunci când stăruie asupra a ceea ce numea mai sus *arheologia credințelor esoterice*. Există câteva exemple în eseul care ne-a însoțit până acum. Voi încheia cu încă unul legat de „norocul” care pare a avea o autoritate aparte în împlinirea misiunii domnitorului moldav. Norocul „decurge totuși din ordinea cerească”

¹ Scrima 2008: 319.

² Teodorescu-Kirileanu 1903: 20.

³ Scrima 2008: 315.

⁴ Teodorescu-Kirileanu 1903: 21.

consideră Scrima. Surprinzător, conform unei logici care ne scapă – și care aparține, poate, tocmai hermeneuticii globale –, A. Scrima susține că «Declarându-se „norocul țării”, el pare a fi chiar superior – potrivit unei ierarhii pentru moment încă obscure – *îngerului* țării: pasărea este cea care primește tânguirile Moldovei și care împlinește cele necesare pentru angajarea pe cale a eroului țării, amândurora fiindu-le, ca într-un fel de convergență de dincolo de istorie, un același, unic noroc. [...] Norocul transpune, potrivit unor matrice proprii creației populare, anticul *geniu* (*genius loci*), entitate cvasicerească, protectoare și inspiratoare a suveranului și a țării în cauză»¹.

Pe cât de misteric pare a fi André Scrima în frazele anterioare, pe atât de interesant intră în dialog cu una din afirmațiile aflate în chiar textul legendei, afirmație pe care de altfel nu o comentează: „mai mare bine nu am avut niciodată” – spune bucuros unul dintre bătrâni în momentul în care Ștefan, copilul de cinci ani, este descoperit dormind în casa sihaștrilor. Desigur că acel „mai mare bine” nu se poate reduce la adunatul buruienilor pentru a avea cei doi moșnegi de-ale gurii, așa cum explică hâtru povestașul. Cu atât mai mult cu cât cei doi sihaștri se dovedesc a fi îngeri, iar aceștia au trebuință de un alt fel de hrană decât omul postadamic. Acest „mai mare bine” neavut vreodată nici măcar de îngeri pare să fie norocul întâlnirii cu cel ales să devină eroul Moldovei. Noroc care a făcut să conlucreze toate aceste personaje laolaltă, pentru binele țării, noroc generat, indubitabil, de aceeași sursă: pronia cerească.

1.7. Cercetarea sensurilor vs idolatrie

Legenda discutată mai sus este, într-adevăr, plină de oferte cu sens. Nu înseamnă însă că le idolatrizăm. Nici măcar afirmațiile Pr. Scrima nu par fără cusur, pe alocuri. Fac parte, în fond, dintre acele genuri de lectură ai căror vectori se suprapun sau nu cu elanul nostru de receptare “purtătoare de viitor”.

Pe de altă parte, nu facem decât să ținem isonul textelor evocate mai sus, iar aspectele cu privire la „îngerul țării” ori „îngerul națiunii” nu putem a le discuta decât *cum grano salis*. Sau, după cum susține Andrei Pleșu într-o splendidă lucrare dedicată subiectului: «Uităm că patria noastră este – cum spune apostolul Pavel – „în ceruri” și facem din așezământul nostru pământesc un templu idolatru, o limită opacă, singura rațiune de a fi a vanității noastre»². În aceeași carte Pleșu identifică relația maestru-discipol ca manifestare a dialogului îngerom care beneficiază de o foarte bogată cazuistică, cel puțin în tradițiile abrahamice.

¹ Scrima 2008: 317.

² Pleșu 2003: 168.

Vom arăta mai departe că această investiție „cu o funcție cvasisacrală” nu este decât dovada necesității destinale și cerința unui metabolism cosmic vizionar. Sau, după cum afirmă Maestrul André Scrima: „Doar cu acest preț se asigura, în anumite epoci decisive, spațiul destinat să adăpostească elanul unei civilizații purtătoare de viitor”¹.

2. Interludiu cu îngeri

Vom stăruie în continuare asupra unui amănunt important legat de legenda anterioară, „Ștefan cel Mare și îngerii”, dar care se va proiecta consistent și în ceea ce va urma. Cei doi sihaștri care își asumă un prim și determinant rol formator în viața tânărului Ștefan se dovedesc a fi, în final, îngeri ai lui Dumnezeu. Conform lui Andrei Pleșu, îngerul este un însoțitor de drum pentru om, funcția sa *esențială* „e legată de administrarea pelerinajului nostru înapoi, spre obârșie”². Dar A. Pleșu se referă aici strict la îngerul păzitor – acesta fiind un model care induce omului o constantă tendință de realizare spirituală. Cei doi îngeri reprezentați de sihaștri se dovedesc a fi mai mult decât îngeri păzitori. Ei sunt trimiși speciali, pentru o anume misiune: prepararea viitorului domnitor pentru rolul excepțional pe care îl va asuma în metabolismul lumii sale. Metabolism care nu este, pare-se, nicidecum în vreo ruptură cu cel al întregii Creații, conform mentalității medievale. În legenda analizată, însuși îngerul țării are nevoie de ajutorul domnului. Rolurile se inversează. „Nu se știe cine dă și cine primește”, cum ar spune Leon Bloy. Enumerând câteva teze pentru o fenomenologie a protecției îngeresti, Andrei Pleșu propune mai mulți vectori utili în același timp deslușirii relației maestru-discipol. Îi vom comenta mai jos în siajul legendei discutate deja.

„Nu există ființă creată care să fie în afara oricărei protecții. Nimic nu e cu totul lipsit de apărare. Tocmai pentru că a fi creat înseamnă a avea o existență derivată, adică a exista depinzând de un principiu superior, a fi creat echivalează cu a fi asistat. Orice existent e cuprins în rețeaua protectoare care l-a produs și nu se poate decupla de la această rețea decât printr-un liber arbitru maleficient.”³ Așadar, putem deduce, în contextul legendei anterioare, pe lângă protecția și îndrumarea de care în mod obișnuit se bucură Ștefan, precum orice om, destinul său neobișnuit îi conferă și o formare specială girată de doi îngeri. Par a fi îngeri de o categorie superioară îngerului păzitor.

¹ Scrima 2008: 331.

² Pleșu 2003: 100.

³ Pleșu 2003: 102

„În lumea creată, nu există nimic atât de slab încât să nu poată asuma un oficiu protector și nimic atât de puternic încât să se poată dispensa de orice protecție”, continuă A. Pleșu¹. Pe de o parte, ca orice om, Ștefan nu este abandonat nicicând de protecție, pe de altă parte este o greșeală să credă că se va putea vreodată îndepărta de datele constitutive ale lumii sale. Dacă cumva își va imagina că se poate baza strict pe propriile-i forțe – formă de deviere care aparține patologiei vieții spirituale –, chiar dacă acestea sunt supranaturale, nu este decât o altă formă de iluzie.

Dar poate cel mai important vector sesizat de Andrei Pleșu este acela instaurat de *apropierea*, ba chiar de relația de iubire care se stabilește între înger (învățător) și om (ucenic): „Nu există protecție fără precondiția *apropierii* dintre protector și cel protejat. A proteja e a fi *alături*. [...] Nu este eficace decât protecția care se întemeiază pe o formă sau alta de *iubire*”².

Este ceea ce vom constata nedezmințit de aici înainte. Relația aceasta arhetipală de iubire dintre înger și om este **modelul** după care funcționează și relația maestru – discipol în registrul strict uman, indiferent de gradul de îndepărtare de sacru. Sau, am putea spune, abil gestionată, această relație de iubire maestru-discipol ne reintroduce pe orbita sacralității. „În iubirea îngerilor pentru oameni se oglindește iubirea Tatălui”³, mai spune Andrei Pleșu. Iar noi am putea parafraza zicând: în iubirea maestrului pentru discipol se oglindește iubirea îngerilor pentru oameni și, mai în adânc, iubirea Tatălui pentru întreaga Creație.

Îngerul ne ajută „în același timp dinspre origine și dinspre viitor. Dinspre origine, ceea ce înseamnă din preajma Tatălui, din proximitatea Feței Sale, și dinspre viitor, ceea ce înseamnă din perspectiva Judecății finale”⁴, continuă Pleșu. În contextul legendei „Ștefan cel Mare și îngerii” se poate observa cu ușurință comportamentul vizionar al ambelor categorii de îngeri care apar în joc: și cei doi sihaștri, și pasărea măiastră. Cu toții au puterea de a profeti evenimente care se vor petrece în viitorul eroului și al țării. Situată în afara axei timpului mundan, astfel încât au șansa unei perspective de ansamblu asupra evenimentelor – cu început, cu miez, dar și cu sfârșit, indiferent de calendarul uman.

Fenomenologia protecției (îngerești) propusă de A. Pleșu continuă cu un alt aspect de o deosebită greutate și, adesea, de un dramatic impact: „Vocația de a proteja se vedește în intuiția momentului optim al *suspendării protecției*

¹ Pleșu 2003: 102.

² Pleșu 2003: 102–103.

³ Pleșu 2003: 103.

⁴ Pleșu 2003: 107.

directe”¹. Evitarea fenomenului de dependență – tară atât de des întâlnită în istoria relației maestru-discipol –, este determinată tocmai de momentul îndepărtării: „Întreruperea tactică, în împrejurări speciale, a oficiului protector e cea mai subtilă formă a protecției, cea mai generoasă și mai responsabilă”². Și care va naște adevăratul acces la libertate al discipolului. În cazul nostru, identificăm dinamica unei rachete cu trei trepte care se îndreaptă spre „obârșia” destinală a princepelui Ștefan prin tot atâtea „suspendări”: (1) suspendarea protecției familiale – subînțeleasă, dar nerostită –, care este o primă rupere, (adică acea de părinți și prieteni simbolizați prin confrății de joacă, în legendă) pentru ca, rătăcind prin pădure, Ștefan să fie transbordat către lumina (lumea) celor doi îngeri-sihaștri unde va debuta un veritabil travaliu ascetic; (2) momentul despărțirii de sihaștri – venit, parcă, înainte de vreme, sub presiunea „urgenței” rostite de pasărea măiastră; (3) despărțirea neașteptată – și doar aparentă, în planul vizibilului, căci, spune povestea, îl va însoți tăcut până la moarte – de ultimul înger simbolizat de pasărea-fată. Fata-protector îi oferă o altfel de „căsnicie” și o iubire „aspră, exigentă, dar străină de traseul oscilatoriu al iubirii pământeste”³.

Strania „însoțire” din invizibil cu fata este și mai clar evidențiată de o altă caracteristică a acestui tip de conviețuire pedagogică și protectoare înger-om: „Țelul protecției este transcendent. Protecția adevărată nu e niciodată strict defensivă. Ea este creatoare, anticipativă, ofensivă: nu clopot izolator, ci lansaj, vectorialitate. Ca proiecție, protecția e necesarmente *vestitoare*.”⁴ Suntem îndemnați să intuim – în primul rând prin hermeneutica Pr. André Scrima aplicată textului legendarului – centrul de greutate transcendent al textului. Este ceea ce întărește cele două discursuri de despărțire ale protectorilor îngerești: sihaștrii plus pasărea-fată. Identificăm clar în aceste discursuri alura unei protecții vestitoare proiectate dinspre zenitul extra-mundan.

Aproape un truism, A. Pleșu mai arată că „protecția e profilactică și modelatoare. Ea antrenează, vindecă și instruește în aceeași măsură în care apără. În caz contrar, devine simplă oblojeală, purtare de grijă demobilizatoare. Îngerul nu e protector ca o ordonanță devotată, ci ca un *maestru spiritual*, ca un duhovnic”⁵. În acest punct echivalența înger-maestru spiritual suferă o necesară nuanță în viziunea lui A. Pleșu. Așadar, identitatea nu este totală, ci doar comparabilă, o țintă spre care va tinde orice cuplu maestru-discipol, s-ar putea

¹ Pleșu 2003: 107.

² Pleșu 2003: 107.

³ Pleșu 2003: 108.

⁴ Pleșu 2003: 108.

⁵ Pleșu 2003: 108.

spune. Dar nu numai atât. Prin statutul său special în raport cu regnul îngeresc, omul (devenit maestru spiritual) aduce în ecuație valențe noi, specifice. Rolul modelator al îngerilor în viața lui Ștefan evocată de legendă este indubitabil și l-am analizat deja.

„Practicată cu înțelepciune, protecția ocultează prezența protectorului”¹, continuă Andrei Pleșu. Discreția îngerului este tonică și descurajează capcana idolatriei. Din păcate, idolatria este deja o realitate penibil ilustrată adesea în diversele registre ale comportamentului religios contemporan: de la experimentele new-age-iste – impregnate inclusiv de tentative semidocte de relaționare cu regnul îngeresc –, până la fenomenologia dezvoltată de religiile autentice, ale căror periferii pioase, fundamentaliste etc. sunt greu frecventabile. La cealaltă extremă se situează egolatria, susține A. Pleșu: „Cine se substituie îngerului îl îndepărtează”.

În fine, o ultima remarcă făcută de A. Pleșu în sprijinul unei fenomenologii a protecției (nu numai îngerești): „îngerul transmite omului pe care îl protejează misterul vocației protectoare, așa încât protejatul învață să protejeze la rândul lui, să-și descopere dimensiunea angelică”². În contextul nostru ce exemplu mai elocvent se poate aduce decât acela al rolului de protector prin excelență pe care Ștefan cel Mare l-a dobândit? Și pe care l-a păstrat, efectiv, de-a lungul istoriei românilor, indiferent de legendarele țesute în jurul său. Sau, poate, și cu ajutorul acestora...

Chiar dacă nu vom părăsi definitiv acest studiu al lui Andrei Pleșu, vom încheia deocamdată acest paragraf preluând încă o informație importantă și necesară articulării lucrării noastre. Îngerii, în general, cu atât mai mult îngerul păzitor nu acționează solitar. Ei sunt «în contact permanent cu întreaga lume a ierarhiilor cerești, acționează „în rețea”, într-un rafinat „sistem de mijlociri” salutare»³. Afirmția de mai sus este limpede ilustrată de legenda discutată, există în mod evident un *legato* între îngerii care contribuie la inițierea, ajutorul și protecția domnului moldav. Dar contextul trebuie privit în ansamblu. Tocmai grație îngerilor și rolului lor formator, omul are șansa de a participa el însuși la marea simfonie cosmică. Totul este în tot. Sau după cum spune Origen comentând un verset din Ieremia (12, 4): „De fiecare din noi se bucură și se întristează pământul întreg. Și nu numai pământul, ci și apa, focul, aerul, toate stihiiile.”⁴

¹ Pleșu, 2003: 109.

² Pleșu, 2003: 110.

³ Pleșu, 2003: 122.

⁴ Pleșu, 2003: 122.

3. A călca pe piciorul îndrumătorului

Din perspectiva relației maestru-discipol, la fel de generoase în sensuri sunt și câteva dintre legende de întemeiere legate de Ștefan cel Mare. Precum Merlin în cazul regelui Arthur, îndrumătorul este de această dată, conform legendarului, Daniil Sihastrul în persoană. Ca și alți cercetători interesați a scrie „altfel” despre aceste lucruri (deja) comune ale istoriei, André Scrima operează cu acribie și intuiție, cu simțurile spirituale în permanentă alertă.

Deocamdată vom sublinia faptul că literatura populară universală oferă adesea dialoguri nonconformiste între prinț sau monarh și sihastru/spiritual, reiterând astfel binomul arhetipal maestru-discipol. Asemenea istorisiri despre monarhii lumii ilustrează problema dublului statut al regalității. Ca un Ianus bifrons, regele este conducător politico-militar, dar și lider spiritual. Din acest motiv, el trebuie să se înscrie într-o linie de filiație spirituală, având așadar un maestru.

Preluând o idee dezvoltată de Gilles Constable, cercetătorul Ovidiu Cristea suprinde relația maestru-discipol ilustrată în spațiul occidental de Bernard de Clairvaux și regele Ludovic al VII-lea. „În Evul Mediu, în Occident, ca și în lumea ortodoxă, înfrângerea era văzută ca o pedeapsă a lui Dumnezeu, ca o urmare a mâniei divine. Această idee devine mai puternică atunci când este vorba de un război sfânt, purtat împotriva dușmanilor credinței”¹, constată Cristea. De unde și dialogul moralizator desfășurat între Sfântul Bernard și rege. Monarhul este obligat să înțeleagă că eșecul celei de-a doua Cruciade i se datorează în bună măsură: «fiecare personaj își are aici rolul său: pe de o parte, brațul secular al Cruciadei, care gândește că Dumnezeu i-a părăsit pe ai săi, pe de altă parte, omul sfânt, pentru care vinovatul este regele care „plus sperabat de viribus suis quam de Dei adiutorio” și, în consecință, divinitatea i-a pedepsit pe ai săi, întrucât „frangit Deum omnem superbum”»².

La finalul întrevederii, cavalerii vor pleca întăriți în credința lor, vor înțelege, grație Sf. Bernard, sensul real al acțiunilor îndeplinite deja și ceea ce au de făcut mai departe. Nu altfel se va petrece și în relația Ștefan cel Mare – Daniil Sihastrul.

3.1. Sabia mereu trează

În același studiu menționat anterior³, Pr. André Scrima pornește o electrizantă analiză focalizată de această dată asupra celor câteva legende de întemeiere ale Mănăstirii Putna unde îl întâlnim atât pe Ștefan cel Mare cât și pe Daniil Sihastrul.

¹ *Altfel*: 287.

² *Altfel*: 287.

³ Scrima, 2008: 307.

Într-un scurt paragraf introductiv Scrima se referă la steagul de luptă rămas de la Ștefan și păstrat astăzi la Muzeul de Istorie Militară din București (la Putna se găsește o replică). Un al doilea exemplar original al stindardului domnesc a ajuns tocmai la Muntele Athos, Mănăstirea Zografu, încă din timpul vieții lui Ștefan cel Mare. Steagul brodat la cererea conducătorului Moldovei în anul 1500, așadar la puțină vreme înainte de finalul (1504) unei domnii neobișnuit de lungi, de 47 de ani, plină de încercări, îl reprezintă pe Sf. Gheorghe, patronul țării. În desenul stindardului, Sf. Gheorghe este singurul ocupant al unui tron – imagine necanonică și unicat, pare-se. Desigur că Sfântul „poartă chipul și atributele suveranului”. La picioarele sale este reprezentată scena binecunoscută de strivire a balaurului, dar care, de această dată, este tricefal.

Două sunt remarcile importante ale hermeneutului A. Scrima. Întâi felul în care Sf. Gheorghe ține sabia: „ea nu este ridicată ca pentru o acțiune iminentă, ci ținută în diagonală, ca pentru a fi *arătată*, ca pentru a sublinia un sens fundamental”. La prima vedere, poziția armei sugerează mai degrabă o acțiune defensivă decât una ofensivă. Mai mult, însă, desenul, forma în care este brodată pe steag sabia, îl determină pe A. Scrima să se gândească la ordinele cavalești mediavale, la căutarea Graalului, dar și la cuvintele lui Hristos din *Matei* (10, 34): „să nu socotiți că am venit să aduc pace pe pământ; n-am venit să aduc pace, ci sabie”. Al doilea aspect asupra căruia insistă A. Scrima este acela că de-o parte și de alta a capului aureolat al Sf. Gheorghe se află doi reprezentanți ai cavaleriei îngerești, doi îngeri: «unul (*dextru*) ține într-o mână modelul, arhetipul de „dincolo de lume” al sabiei aparente, iar cu cealaltă coroana de formă și de factură „terestră”, asemănătoare cu cea a unui principe din lumea de aici; celălalt înger (*senestru*) susține cu o mână aceeași coroană, purtând în cealaltă cununa specifică sfântului, cununa martiriului (ritual exaltată de cântarea liturgică a „sfinților martiri, purtători de izbândă”, al cărei text apare în litere slavone pe marginile stindardului)»¹.

Din perspectiva acestei lucrări, considerăm cele de mai sus un potrivit pasaj de ilustrare ale celor notate despre îngeri. Legătura principelui Moldovei cu lumea angelică și cu aceea a cavalerilor cerești este, în mod evident, regăsită și în alte surse, nu numai în legende. Aceasta, alături de multe alte dovezi iconografice zugrăvite pe fresce și pe icoane, ori răsădite pe podoabe și pe obiectele de cult, ne obligă să spunem că lumea în care trăiau protagoniștii acestor pagini era cu totul alta decât cea de acum. În speță, este vorba despre *homo religiosus* al cărui comportament este greu deslușit astăzi. De unde și eforturile hermeneutului ancorat, obligatoriu, în simbolistica specifică spațiului și timpului respectiv.

¹ Scrima 2008: 326.

„Voievodul-războinic cu sabia mereu trează rămâne pe deasupra – în mod obiectiv, în istoria țării, dar și în memoria și în imaginarul poporului său – drept cel mai asiduu și mai plin de râvnă ctitor (de la grecescul *ktizein*: a construi, a întemeia, a crea).”¹ Modelul celest al războinicului în cazul de față este un sfânt luptător: Gheorghe. Rămâne o întrebare fără răspuns: relația dintre cei doi, Sf. Gheorghe și Ștefan cel Mare, poate fi asimilată uneia ca de la maestru la discipol, sau este vorba pur și simplu de protecție? În legendarele despre Ștefan se spune că Sf. Gheorghe ar participa în persoană în lupte, că dușmanii pier de la o distanță respectabilă atunci când principele apare pe câmpul de luptă – ceea ce lasă a se înțelege că s-ar datora aceluiași patron al țării². Este un alt gen de relație arhetipală pe care îl vom identifica pe multe meleaguri – de la *Iliada* până la *Bhagavad-Gita* – în care eroul-războinic este flancat, decisiv, de entități care aparțin panteonului religios local.

3.2. Ordinea iconică bizantină

Bizanțul funcționează într-o „ordine iconică” precizează A. Scrima, ordine caracterizată prin „manifestarea și menținerea comunicabilității între lumea umană și lumea divină [...] *chipul natural* al omului trebuie să-și afle împlinirea ca *icoană*”³. Este o temă cu uriaș potențial care a fost exploatată la noi de câțiva specialiști importanți. Printre aceștia, pictorul Sorin Dumitrescu⁴, care pune în relație arhitectura ctitoriei (bisericii) cu iconografia existentă pe zidurile interioare. Și, acolo unde este cazul, cu aceea zugrăvită pe zidurile exterioare. Deocamdată, prin construcția propriu-zisă și prin hrisoavele de precizare a daniilor și privilegiilor, principele nu face decât un act de comunicare către Dumnezeu a bunelor sale intenții creștine, a jertfei. Pentru *homo religiosus*, oricare ar fi meridianul pe care acesta trăiește, toate actele sale sunt produse și trebuie lecturate într-o cheie sacră. Nimic nu este lăsat la întâmplare. Cu atât mai mult actul de a ctitori o biserică, o mănăstire este un act de rugăciune prin excelență. Nemaivorbind despre ulterioara pomenire continuă a numelui ctitorilor de-a lungul întregii istorii a construcției, atâta timp cât liturgia creștină o animă.

Este la fel de adevărat că în ordinea sacrală intenția cântărește mai greu decât fapta propriu-zisă. De unde și multiplele interpretări care s-au făcut cu privire la o realitate tulburătoare din viața domnitorului Moldovei – de fiecare

¹ Scrima 2008: 327.

² În alte cazuri se vorbește despre participarea directă în luptă a altui „ostaș al lui Hristos”, Sf. Mucenic Dimitrie. Vezi *Altfel*: 143.

³ Scrima 2008: 327.

⁴ Dumitrescu 2001: *passim*.

dată înaintea unei bătlîii, alegea, se zice, un loc de biserică, pe care o și ridică mai apoi: „câte războaie au bătut, atâtea mănăstiri cu biserici au făcut”, susține și cronicarul¹. Dacă acest ritual de dedicare a viitoarei construcții se petrecea înaintea bătlîiei propriu-zise, este un loc comun să o constatăm, se recurgea implicit sau explicit și la un ritual apotropaic. Este un ritual întâlnit, practic, pe întreg pămîntul, în toate timpurile.

În fond, orice act de supunere în fața proniei divine, orice gest prin care este cerut ajutorul îndrumătorului, fie acesta celest, fie mundan, presupune instantaneu și o formă de sacrificiu. Orice îndrumător așteaptă de la ucenicul său modalități sumare sau consistente de pregătire, de confirmare – prin sacrificii deloc banale, adesea – întru asumarea unei căi spirituale. Acestea sunt de natură ascetică, sunt generate de gesturi de ofrandă etc. Nu altfel se desfășoară și scenariul inițiat, chiar la acest nivel foarte amplu. Iată rațiunea pentru care găsim justificată reflexia monahului creștin ortodox (să nu uităm asta) André Scrima referitoare la Ștefan: „Există oare în relațiile sale strânse cu Athosul (circulația steagului său, de pildă, între Moldova și mănăstirea Zografu; sau nenumărate manifestări și acte de generozitate ale voievodului către Sfântul Munte) ceva de alt ordin decât simpla evlavie clasică a seniorului medieval față de instituția eclesială?”² Direct spus, meditația profesorului Scrima pătrunde un domeniu rarisim interogat până azi cu privire la «*acel furor aedificandi* al voievodului nostru, dovadă implicită, din parte-i, a unei conștiințe ferme referitoare la funcția de „gardă spirituală” pentru un teritoriu, ceea ce ar explica (până la un anumit punct) „dispozitivul strategic” al sanctuarelor de el construite»³...

Acesta este contextul în care se produce, conform mai multor legende, întâlnirea princepelui cu Daniil.

3.3. Daniil Sihastrul – un traseu în căutarea isihiei

Ca multe dintre personalitățile spirituale ale vremii, Daniil Sihastru rămâne circumscris unei perioade vag definite⁴. Anul nașterii nu este cunoscut, anul morții este nesigur.

Etapale vieții sale duhovnicești sunt marcate de numele primite. Astfel, copilul, născut într-o familie de oameni săraci de pe moșia Mănăstirii Sf. Nicolae din Rădăuți, a primit la botez numele Dumitru. Sub acest nume și-a arătat vocația monahală, atât acasă, unde practica prima etapă a ascultării,

¹ Ion Neculce, *O samă de cuvinte*, ap. Bălan: 2001.

² Scrima 2008: 322.

³ Scrima 2008: 322.

⁴ Pentru biografia lui Daniil Sihastrul ne-am bazat pe capitolul dedicat acestuia în Bălan 2001: 110–118.

ascultarea de părinții trupești, cât și la școală (Mănăstire Sf. Nicolae), unde se spune că avea o profundă înțelegere a textelor bisericești. Odată cu tunderea în monahism (la 16 ani) primește numele David. Tânărul monah îl are duhovnic pe Sfântul ierarh Leontie de la Rădăuți și este recunoscut pentru posturile aspre și veghea neobosită în rugăciune. Când discipolul este pregătit să devină la rândul lui îndrumător de suflete, se preotește, retrăgându-se mai întâi la Mănăstirea Sf. Lavrentie din Vicovu de Sus. A treia etapă a evoluției sale spirituale este marcată de dobândirea numelui cu care a rămas în istorie: devine schimonahul Daniil, retrăgându-se întâi în preajma Mănăstirii Neamț, apoi pe valea pârâului Putna, într-o chilie săpată în piatră. În 1470 se sfințește Mănăstirea Putna, ridicată – spune legenda – chiar la sugestia pusnicului. Fugind în continuare de lume, Daniil se retrage pe malul râului Moldova, în preajma viitoarei Mănăstiri Voroneț, unde își sapă o chilie în piatră sub stânca numită Piatra Șoimului. La sfințirea Mănăstirii Voroneț (1488), sihastrul revine în obște, la peste 80 de ani, devenind egumenul mănăstirii. Aici a și plecat la cele veșnice, în anul 1496, fiind îngropat în biserică. Credința și smerenia i-au adus și daruri duhovnicești, precum vederea-înainte, vindecarea bolilor și darul lacrimilor. Aceste daruri i-au adus renumele de sfânt încă în viață fiind.

În 1451, când Bogdan voievod este ucis, legenda spune că fiul său, Ștefan, ajunge la Daniil Sihastrul, care îl ascultă, îi liniștește sufletul, îi dă dezlegare de păcate și-i proorocește că în curând va fi domn. Prevestirea se adevărește în 1457, iar Ștefan, acum domn, poposește periodic la chilia sihastrului pentru spovedanie și sfat. La îndemnul său, în urma celor 47 de războaie câștigate, voievodul a ridicat 48 de biserici și mănăstiri, dovedind că luptă pentru țară nu numai cu inamicii externi, „cu păgânii”, ci și pe plan spiritual.

În 1466, la sfatul lui Daniil a început zidirea mănăstirii Putna într-un loc ales de amândoi, însă duhovicul a refuzat să devină egumen al obștii. Căutând liniștea și nu slava demnităților lumești, s-a retras în preajma Voronețului. Aici a avut loc binecunoscutul episod de după bătălia de la Războieni (1476), când sihastrul îl îndeamnă pe domnitor să nu închine țara turcilor, ci să înceapă o nouă luptă, cu binecuvântarea lui și a Sf. Gheorghe, căruia îi va închina viitoarea Mănăstire Voroneț.

Dar Daniil nu a purtat, alături de Ștefan, doar războiul văzut; în urma sa au rămas, atât la Putna, cât și la Voroneț, adevărate școli isihaste. Mulți practicanți i-au urmat exemplul, retrăgându-se în codri – se știe că spre finalul vieții sale pământești avea peste cincizeci de ucenici-sihaștri în codrii din munții Voronețului, ai Rarăului, ai Stânișoare. Statutul de sfânt i-a fost recunoscut la scurt timp după plecarea la Domnul. În 1547 este pictat pentru prima dată cu aureolă pe peretele de sud al Mănăstirii Voroneț. În 20 iulie 1992 este canonizat de Biserica Ortodoxă Română, ziua sa de sărbătorire fiind stabilită pentru 18 decembrie.

3.4. Îndrumătorul înconjurat de lupi și urși

Daniil Sihastrul este un personaj real, dar despre care nu s-au păstrat decât relatări fugitive prin cronici, grație rolului său de duhovnic al lui Ștefan cel Mare. Legende sunt însă generoase – cele locale, bucovinene, continuă și astăzi să „relateze” despre puterea acestui sihastru de a vindeca oamenii, de clarvedere sa etc. Reprezentarea iconică a lui Daniil Sihastrul, existentă la Mănăstirea Voroneț – ctitorie făcută în mod expres, se spune, la sugestia monahului, nu departe de locul unde sălășuia – este greu de analizat în această lucrare. Oricum merită atenție mai ales că a fost zugrăvită la câteva zeci de ani după moartea sa, pe peretele exterior al intrării de sud al mănăstirii, în timpul domniei lui Petru Rareș.

Una din legende¹ spune că întorcându-se de la o vânătoare, Ștefan se rătăcește noaptea undeva în munții din Nordul Moldovei. Speriat de urletul lupilor și de mormăiturile urșilor descoperă în desișul pădurii o chilie de care se apropie. Aceste mito-simboluri reprezentate de „urletul lupilor” și de „mormăitul urșilor” sunt elemente de decor pe care le reîntâlnim constant în astfel de scenarii inițiatice. Vânătoarea însăși a avut un rol inițiativ *illo tempore*, după cum a dovedit un rol remarcabil în legendarele de întemeiere – cel mai cunoscut în cazul de față fiind chiar vânătoare lui Dragoș, întemeietorul Moldovei.

Odată parcurse încercările simbolizate prin amenințarea forțelor sălbatice, chtoniene, principele își întâlnește maestrul. Conform legendei respective, Daniil, care locuiește într-o chilie săpată în stâncă (fapt real, confirmat istoric), este primit cu bucurie și îndemnat în toiul nopții să construiască o mănăstire chiar în acele locuri – vorbim desigur de Mănăstirea Putna. A. Scrima sesizează încă un aspect important, puțin dezbătut de alți comentatori: „de vreme ce întemeierea Putnei ne este înfățișată – păstrând proporțiile și scara de mărime – în același orizont al vânătoriei, există aici un fel de subtilă omologare între întemeierea țării și cea a unei mănăstiri aparte, investită limpede cu funcția de centru al unei circumferințe care este tocmai țara”².

3.5. Antrenarea simțurilor spirituale

Dar o variantă cu mult mai ofertantă pentru studiul nostru este o altă legendă, nuanțat diferită, intitulată „Ștefan Vodă și turcii”³. Rătăcind prin aceiași munți, ca urmare a înfrângerii suferite în fața turcilor, Ștefan „vede zarea unei

¹ Teodorescu-Kirileanu, 1903: 90.

² Scrima. 2008: 336.

³ Teodorescu-Kirileanu 1903: 46–54.

lumini licărind prin crengile unor copaci”. Nu știm dacă povestașul se referă cumva la o lumină supramundă. Răspunsul este mai degrabă negativ, vorbindu-se despre lăcașul de retragere (care poate fi vizitat și astăzi la Putna) al pusnicului Daniil. După ce găsește chilia săpată în stâncă, domnitorul este supus la altfel de încercări. Pur și simplu este testat, este „negociată” eventuala sa întrevedere cu Sihastrul. Bătrânul se preface a nu-l cunoaște, îl obligă să se smerească: „Și dacă într-un adevăr ești tu Ștefan Vodă, spune-mi ce cauți prin aceste locuri pustii?” Domnitorul este obligat la maximă sinceritate, la o formă de spovedanie – îi vine greu să recunoască faptul că a fost înfrânt de dușmani. După ce mărturisirea este completă, testul nu se oprește. Recunoaștem aici duritatea specific tradițională a acestui gen de *preparatio*: „Asta nu-i cu puțință, zi mai bine că ești altcineva, iar nu Ștefan Vodă cel viteaz, și-atunci mai degrabă te-oi crede și ți-oi da drumul înăuntru!”. Pare că îndrumătorul „se joacă” cu ucenicul, încercarea devine foarte dură pentru nervii unui rege! Precum în dialogul evocat mai sus desfășurat între Sf. Bernard de Clairvaux și regele Ludovic al VII-lea, Ștefan cel Mare declară dezamăgit că „de data asta norocul m-a părăsit și acuma mă aflu unde nici nu m-am gândit!”. Așadar recunoaște că a uitat de rolul determinant al ajutorului divin în lupta sa.

Suntem într-un punct nodal de revenire la Sursă. Fără a mai înțelege ce se petrece cu el și cu regatul său, principele este nevoit a apela la cel care are puterea de a vedea lucrurile așa cum sunt în realitate, dincolo de aparență. Ștefan „revine la contemplativul pur, care e *distanțat* de efortul războinic”¹. Din momentul în care este acceptat ca ucenic – odată încercările parcurse – este primit în chilie, iar inițiativa nu-i mai aparține conducătorului țării. El este la rândul său condus spre verticala de la care va putea avea o cu totul altă perspectivă. Primul pas este (aparent) fizic: „se suiră amândoi pe vârful stâncii în care era săpată chilia”. Apoi, traseul și procedura inițiată continuă surprinzător. Domnitorul este invitat să privească în sus și este întrebat dacă vede ceva. La răspunsul său negativ este invitat să-l calce pe sihastru: „Calcă pe piciorul meu drept!” După ce se sfiește să facă acest gest, în final principele răspunde îndemnului și atunci începe „a vedea”. Ochii spirituali i se deschid. Este un procedeu magic, șamanic, regăsit în fenomenologia religiilor. Ne amintim de relatarea lui Motovilov, biograful Sf. Serafim de Sarov, care a fost martor pe pielea sa al unei experiențe înrudite generată de atingerea duhovnicului. În cazul lui Ștefan este deocamdată un procedeu inițiat care-l ia prin surprindere pe ucenic, se sfiește să-l facă. Sfinală care este și o continuare a preparării întâlnirii sacralului. Ulterior, în urma „călcăturii”, discipolul primește

¹ Scrima 2008: 346.

instantaneu capacitatea de a vedea cu ochii spirituali. El descoperă niște lumini lângă un copac (aflat, spune legenda, chiar pe locul actual al mănăstirii): „iar în copaciu văd arzând o mulțime de lumini”. Procedura continuă, Ștefan fiind întrebat dacă aude ceva. La răspunsul său negativ, este îndemnat să calce de această dată piciorul stâng al lui Daniil Sihastrul. Rezultatul instantaneu este acela că a început a auzi în plan subtil: „mai frumoasă cântare decât asta n-am mai auzit de când sunt”. Neștiind ce sunt aceia care cântă, i se răspunde că sunt îngeri. Urmează îndemnul maestrului de a construi o mănăstire exact în acel loc, ceea ce va atrage, îi profetește acesta, victoria împotriva tuturor dușmanilor.

Atingerea care a declanșat minunea deschiderii ochilor spirituali ne aduce aminte de o celebră expresie evanghelică: „Noli me tangere!” (Ioan 20, 17). Așadar, atingerea sacrului se poate produce numai în anumite condiții, numai cei pregătiți, cei chemați au puterea de a o suporta în toate consecințele. Poate fi și periculoasă.

„Acum Ștefan nu mai vede prin el însuși, ci doar după ce a intrat în comuniune, în legătură organică cu contemplativul”, notează profesorul Scrima. Regăsim „reprezentarea axei imuabile și inatacabile a lumii sub forma clasică a unui copac”¹. Cu alte cuvinte – apropiindu-ne totodată de șamanism – abia acum ascensiunea spirituală poate începe. Putem desluși mai multe trepte de apropiere față de această ascesiune *par excellance*: prepararea, acceptarea, ascensiunea de ordin fizic (pe stâncă), atingerea prin călcătura pe piciorul maestrului și urcușul spiritual propriu-zis. Domnitorul află că templul există deja. Prin ratașarea la sacru destinul real al său și al țării revine la matca firească, alta decât cea închipuită la deznădejde.

„Latura dreaptă are în genere, în culturile tradiționale, o funcție legată de vederea transmندانă, cea stângă de acustica lumilor de dincolo, sunetul fiind relativ inferior față de revelația vizuală”², subliniază hermeneutul. Faptul că Sihastrul precizează despre cei ce cântă „Aceia nu sunt preoți, ci îngeri” este considerat de profesorul Scrima o puternică evidențiere a caracterului transmندان, sacru al locului depistat de Ștefan alături de Daniil Sihastrul.

3.6. Transmiterea Tradiției

Concluziile care se impun în urma meditației la cele de mai sus trimit spre moștenirea și transmiterea Tradiției. Domnul țării este îndemnat astfel: „Pune gând la Dumnezeu să ridici mănăstirea chiar pe locul copacului acestuia”.

¹ Scrima 2008: 347.

² Scrima 2008: 347.

Această „punere de gând” către Tatăl Ceresc singurul factor determinant în realitate pentru economia luptelor principelui este o altă modalitate de a prefigura ceea ce nu este rostit în text și nici analizat de Pr. Scrima.

Ne întrebăm pe bună dreptate de ce „atingerea” maestrului, contactul cu sacralul nu se produce în altă modalitate? O atingere cu mâna, pur și simplu... – precum am văzut că se petrece în alte cazuri. Răspunsul pe care noi îl dăm la întrebarea de mai sus este legat strict de această „călcătură” a maestrului de către ucenic – întâi a piciorului drept, apoi a celui stâng. Nu vom stărui asupra diverselor feluri de a pași fie într-un templu, fie într-un dojo (spațiu de practică zen) sau despre pașii practicați de diverse ordine inițiatice. Pur și simplu această călcătură parcă mai mult decât pe urmele maestrului, cât „întru” urmele sale, ne sugerează o splendidă imagine a transiterii tradiției inițiatice de la învățător la ucenic. Precum ar merge în zăpadă unul pe urmele celui alt, tot astfel par a începe urcușul arborelui cosmic, ghidați de îngerii veșnic (în)cântători...

4. Concluzii

Am evocat și am încercat a desluși câteva din legendarele inițiatice românești ale căror valoare pentru discursul maestru – discipol este inestimabilă. Vom folosi informațiile culese pentru a creiona ulterior câțiva necesari vectori ai unei fenomenologii pornite de la ecuația maestru – discipol în literatura română veche. Deocamdată, constatăm, fiind vorba despre legendare cu focalizare clară asupra vieții spirituale, binecuvântarea pare a fi firul roșu care leagă cele de până acum. Și constituie liantul de ordin sacru pentru o firească derulare a unui travaliu inițiatice real. De aceea am putea afirma că, în plan spiritual, binecuvântarea este marea poartă către fibra ultimă a dialogului maestru – discipol.

Keywords: André Scrima, master, disciple, religion

Abstract

In the current essay, I operated a hermeneutic reading of a few legends focused on Ștefan cel Mare (Stephen the Great) and his spiritual masters, be they real (Daniil the Hermit) or mythological heroes. I used professor André Scrima's writings on the same theme, which illustrate a "global hermeneutics", part of what Jacques Le Goff called "a new domain of history: the archaeology of esoteric beliefs". My paper aims to analyse the master-disciple pair in the old Romanian literature and to depict its main features for a further phenomenology of this relationship.

Bibliografie

- Altfel* = *Altfel despre Ștefan cel Mare*, București, Anastasia, 2004.
- Bălan 2001 = Arhimandrit Ioanichie Bălan, 2001, *Patericul românesc*, ediția a IV-a, Editura Episcopiei Romanului.
- Bercea 1997 = Bercea, R., 1997, „Hermeneutică și pluralism religios la André Scrima”, în *Dilema*, nr. 207/10–16 ianuarie.
- Biblia = *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Versiune diorosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase osteneli. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001.
- Corbin 1979 = Corbin, H., 1979, *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, ed. II, Paris, Buchet/ Chastel.
- Dumitrescu 2001 = Dumitrescu, S., 2001, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, București, Anastasia.
- Noica 1996 = Noica, C., 1996, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Humanitas.
- Pleșu 2003 = Pleșu, A., 2003, *Despre îngeri*, București, Humanitas.
- Scrima 2000 = Scrima, A., 2000, *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, București, Humanitas.
- Scrima 2008 = Scrima, A., 2008, *Experiența spirituală și limbajele ei*, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, București, Humanitas.
- Teodorescu-Kirileanu 1903 = Teodorescu-Kirileanu, Șt., 1903, *Ștefan vodă cel Mare și Sfânt. Istorisiri și cântece populare*, Focșani, Tipografia Aurora.

II. Literaturi străine

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN ORIENT ȘI OCCIDENT. CÂTEVA CONSIDERAȚII DESPRE HAIGA

Marius CHELARU

*

Nu se știe prea multe despre care ar putea fi prima dată când a fost folosit cuvântul haiga („hai” – de la haiku, „ga” – de la pictură/ desen, în limba japoneză; de aceea este numită adesea și „pictură haiku”).

Ion Codrescu¹ scrie că japonezii cred că Watanabe Kazan (1793–1841)² este primul care l-a folosit. Este o discuție deloc simplă în mediile de specialitate. Astfel, în *Simply Haiku: An E Journal of Haiku and Related Forms*, September–October 2004, vol. 2, no. 5, Jim Kacian scria: „Basho is easily the most popular subject for such haiga”.

Nu sunt puține vocile care consideră că, de fapt, haiga ar fi apărut cam în aceeași vreme cu haiku. Poate în ce privește procesul de definire/ cristalizare a unor aspecte definitorii au mai fost câteva etape. Între primii maeștri de haiga sunt citați Nonoguchi Ryūhō (1595–1669), pe care mulți îl consideră creatorul acestui gen, pornind și de la aceea că cel mai adesea versurile lui erau însoțite de imagini, Ihara Saikaku (1642–1693), un romancier în vogă în vremea lui ș.a., apoi Matsuo Bashō, Buson ș.a.

Yosa Buson, de pildă, un maestru și în arta picturii, a creat și haiga. El a ilustrat și *Oku no Hosomichi/ Drumul spre îndepărtatul nord* al lui Bashō.

Și în vremea lui Masaoka Shiki și a grupărilor tip „Hototogisu” au fost preocupări pentru definirea relațiilor între aceste creații. Astfel, în 1903, Nakamura Fusetsu și Kawahigashi Hekigoto publicau *Haiga ho*, (Tokyo, Kokado)³, în care analizau relația dintre haiga, desenele haiku și poemul haiku

¹ *Imagine și text în haiga*, Editura Herald, București, 2008, p. 23.

² Morland, Margaret Carol, *Watanabe Kazan 1793–1841: Tradition and Innovation in Japanese Painting*, Univ. of Michigan, SUA, 1989.

³ În linii mari, cartea cuprinde 13 pagini color cu desene după Fusetsu, 40 de haiku realizate cu caligrafia lui Hekigoto și 38 de pagini cu aspecte teoretice.

în sine. De notat că Fusetsu era familiarizat, specializat chiar în pictura în stil occidental, în ulei, și era unul dintre creatorii de haiga cei mai cunoscuți ai vremii. Și el și Hekigoto erau în relații prietenești cu Shiki și membri ai grupării „Hototogisu”. De altfel, au fost mai mulți dintre cei de la *Hototogisu* care au creat haiga. Mai amintim, de pildă, pe unul dintre studenții lui Shiki, Shotaro Murakami, cunoscut mai ales drept Murakami Kijō (1865–1938)¹, apropiat al lui Shiki, a publicat frecvent în *Hototogisu*².

Dezbaterile au devenit, de altfel, mai diversificate după Shiki. Autorii de haiku, până atunci doar liderii – numiți începând de atunci *sushai*, *ad litteram*: „lider”, spre deosebire de perioada Edo, în care erau numiți *sōshō* – școlii/ *kessha* aveau acest drept.³

Un fenomen interesant, care poate fi studiat nu doar din punct de vedere literar, este cel al asociațiilor de haiku. În trecut puteam vorbi despre grupuri de oameni care creează haiku (asociații) numite *haiku kessha* – în Osaka existau așa-numitele „tsukinami haikai” („întâlnire lunară”). În Japonia există azi, după Matsuoka Hideaki⁴ peste 800 de haiku kessha (după Yamazaki, majoritatea niște mici grupuri. Și în țara noastră, aidoma altor țări, cum vom vedea, au apărut asociații de haiku.

Dar să vedem, fie și sumar, ce anume a însemnat „reforma”, începută de el cu anul 1892. Foarte pe scurt, Shiki a scris, între altele, comentarii despre literatură, despre haiku, unul dintre ele fiind, de pildă, intitulat *Haiku Taiyo/ Elementele haiku*, când încă haiku era considerat o specie nu de primă mână. De pildă, el știa că în literatura japoneză tradițională se acorda importanță deosebită unor concepte ca *yugen* (care definea, în mintea oamenilor, frumusețea profundă și subtilă) sau *wabi* (rafinamentul discret)⁵, ambele fundamentate/ bazate pe imaginație. El a pornit de la ideea aplecării mai atente spre realism, ca metodologie de compunere/ comprehensiune, așa a ajuns la ideea unei descrieri/

¹ A studiat dreptul în tinerețe, însă a surzit și asta l-a împiedicat să profeseze; a ajuns să aibă 10 copii și, pentru a-i întreține, a lucrat, de prin 1894, ca scrib la un tribunal al unui orașel din apropierea capitalei Tokyo (pe nume Takasaki). Concediat, reangajat la intervenția amicilor din cercurile poetice, și-a pierdut totul într-un incendiu în 1927. Dată fiind sărăcia în care a trăit, a muncii grele, a fost comparat adesea cu Issa.

² În *Kokubungaku*, vol. 50, Issue 9, Mikiya Murakami a publicat un text intitulat *Kijo Murakami și creațiile sale haiga*.

³ Sakurai, Takejiro, *Haikai kara Haiku e*, Kadokawa, Tokyo, 2004, p. 7. – cf. Matsuoka Hideaki, *Local Global, and Beyond: Anthropological Approach to Haiku*, în *World Haiku*, nr. 3, 2007, p. 69, E.: Ban'ya Natsuishi, WHA, Publisher: Sichigatsudo, Tokyo, Japan.

⁴ Matsuoka Hideaki, *Local Global, and Beyond: Anthropological Approach to Haiku*, în *World Haiku*, nr. 3, 2007, p. 69, E.: Ban'ya Natsuishi, WHA, Publisher: Sichigatsudo, Tokyo, Japan.

⁵ *Wabi*: *ad litteram*, lb. japoneză: sărăcie; ar defini acea frumusețe pe care o poate releva doar simplitatea, evitarea ornamentului imagistic excesiv.

schite (shasei¹). Este susținută de fapte ideea că a fost influențat puternic în această direcție de întâlnirea cu pictorul Nakamura Fusetsu (1866–1943)², care l-a introdus în tehnicile picturii occidentale, ale „schitei” ș.a. Astfel, Shiki a ajuns să fie convins că poemele sale trebuie să fie ca niște „schite” (a și pictat după astfel de tehnici, în această idee), cam la fel cum fac pictorii³.

Se gândea la o „combinație” a literaturii/ poemului haiku cu realismul, la ceva care totuși să nu fie cu totul nici imaginară nici realistă, o „schită”. Astfel, discipolii lui au înțeles că ce propunea Shiki nu era atât „realism” (în sensul occidental, am spune) în observarea/ reflectarea obiectivă, cât o stare de „simplitate”. De observare cu realism. De observare/ acceptare/ reflectare profundă, poate întâi mental, a obiectelor/ detaliului, a întregului așa cum sunt.

Shiki a re-adus în atenție și tanka (waka), spunând că trebuie revigorată/ modernizată. În 1898, la un an după ce fondase, împreună cu discipoli ai săi, *Hototogisu*, a scris un text intitulat *Scrisori către autorii de tanka* (în care cerea, printre altele, folosirea formei „tanka” în loc de „waka”, își dorea să reînvie interesul pentru vechile scrieri, ca *Man'yō-shū*, dar și pentru autori ca Yosa Buson⁴ (pe care îl vedea drept un model de om educat, cu talent pentru poezie, dar și caligrafie, pictură), criticându-l pe Bashō⁵ pentru mai puțină „puritate poetică”, atacând „cultul” față de acesta, deși recunoștea că a scris poeme bune, spunea că sunt alții cel puțin la fel de buni ca el. (Interesant e că Buson contribuise, în anii 1790, când părea să se stingă, la consolidarea acestui „cult” față de Bashō și de identificarea a ceea ce era numit pe atunci tradiția „haikai ortodox” (*shōfū*), cu „tradiția Bashō”; eforturile lui și ale generației lui de a-l promova pe Bashō, spun mulți, au făcut ca creația lui Buson să rămână, paradoxal sau nu, în umbră).

Oricum, se spune că după ce era deja cu gândul la schimbare, după 1892, după un pelerinaj, la întoarcerea spre Tokyo, s-a oprit la Nara și a compus unul dintre cele mai cunoscute poeme ale sale.⁶

¹ A lansat acest concept într-un eseu: *Descriere/ Jojibun*, publicat în anul 1900 în jurnalul „Nippon”.

² Cheryl A. Crowley, *Haikai poet Yosa Buson and the Bashō revival*, Brill, NVLeiden, Netherlands, 2007, p. 167–168.

³ Hirai Terutoshī, *Shiki to Buson*, în “Bungaku”, 52: 10, 1984, p. 184. cf. C. A. Crowley, *op. cit.*, p. 168.

⁴ Masaoka Shiki, *Haijin Buson*, 1897. Se pare că Buson a fost mai atent studiat de Shiki prin intermediul prietenului său, Naitō Meisetsu (1847–1926). Acesta i-a adus o antologie de versuri ale lui Buson.

⁵ De pildă, între altele, pe această temă, a publicat texte ca: *Bashō-ō no ikkyō/ Surpriza maestrului Bashō* sau, în ziarul „Nippon” o serie de eseuri, între care *Bashō Zatsudan/ Miscelanees despre Bashō*.

⁶ Masaoka Shiki, *Shiki kushu*, Iwanami, Tokyo, 1941.

柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺

transliterat în romaji și tradus în engleză astfel de Janine Beichman:¹

kaki kueba
kane ga narunari
Hōryūji

I bite into a persimmon
and a bell resounds—
Hōryūji

O versiune în limba română, din romaji, ar putea fi:

„am mușcat curmala
clopotele au bătut –
Hōryūji”

Kaki – 柿 – curmală

Kane (鐘) – clopot

Și aici, cum vom face și în alte situații, să vedem ce conexiuni pot genera aceste cuvinte.

„Kaki” este fructul curmalului japonez.

Poate că, date fiind cunoștințele lui Shiki, am putea să ne gândim că știa despre faptul că grecii numeau curmala „fructul zeilor”. Sau poate la tradițiile legate de curmalele uscate, în Japonia. Există chiar un templu, Zuirin-ji, numit de localnici „templul Kaki”, în prefectura Gifu, fondat de preotul budist Tetsugyu, pe la mijlocul perioadei Edo. În acest loc, vizitat de shoguni, oameni importanți în stat (încă există acolo într-o cameră coșurile din care se ofereau fructe familiei imperiale), se cultivau din vremuri vechi piersici, se uscau. De altfel, cei din satul Hachiya, unde se află templul, ofereau anual șogunului curmale uscate.

Poate că era vorba, mai simplu, de o juxtapunere a sentimentelor generate de bătaia clopotelor, sunetul lor sub cerul acelei zile, și gustul, probabil dulce, curmalei.

Sau poate că s-a gândit la tradiții. În diverse locuri din lume, inclusiv în Japonia, se spune că poți afla studiind/ strivind semințele curmalei ce fel de

¹ *Selected Poems of Masaoka Shiki*, Translated by Janine Beichman, Tokyo: Kodansha, 1986.

iarnă te așteaptă acel an, în funcție de formele cu care seamănă semințele strivite.

Sau poate s-a gândit la tot ce înseamnă acest templu pentru budism, pentru istoria Japoniei. Considerat cel mai vechi templu cu construcție din lemn păstrat, numele întreg este *Hōryū Gakum*, aprox.: „Templu pentru învățătura legii înfloritoare”, cunoscut în popor, pe scurt, drept *Hōryū-ji* (*ad, litteram* aprox. – „Templul legii înfloritoare”); important templu budist (servește și ca mănăstire dar și ca loc pentru învățatură) în Ikaruga, prefectura Nara. Primul templu se pare că a fost terminat în anul 607; a trecut prin distrugeri, incendii, dar a fost reconstruit și recondiționat cu totul întâi în 1374, apoi în 1603. Se spunea (acum există discuții) că a fost construit prima dată de prințul *Shōtoku/ Shōtoku Taishi*, 573–621, pe atunci numele templului fiind *Ikaruga-dera* (palatul prințului se numea *Ikaruga-no-miya*). Unii mai folosesc acest nume și azi. Templul a fost dedicat onoarei tatălui prințului, dar mai ales lui *Yakushi Nyorai* (în chineză *Yàoshīfó*), adică *Bhaiṣajyaguruvaidyaprabharāja* (Maestrul Medicinei și Rege al Luminii Lapislazuli, popular „Medicul Buddha”). Pe vreme când l-a vizitat Masaoka Shiki, templul ținea de secta *Hossō* (legată de sistemul *Yogācāra*, numit de japonezi *Yugāgyo-ha* sau *Yuishiki*), dar din 1950 ține de *Shōtoku*.

Sau, poate, pur și simplu Masaoka Shiki s-a gândit doar la acea clipă, ca o „shasei”...

*

Jim Kacian avea în vedere diverse tipuri de haiga pe care le încadra în varii categorii. Astfel, de pildă, în discuția despre ceea ce denumea „Representational versus Non-Representational Art”, nota că, pentru primul tip, Yosa Buson (cel despre care Stephen Addiss, în *Haiga: Takebe Sōchō and the Haiku-Painting Tradition*, Virginia: University of Richmond, 1995, la p. 15, scria că ar fi singurul „care ar putea fi inclus la supraviețuitori, atât ca mare poet, cât și ca mare pictor în istoria Japoniei”) ar putea fi un exemplu foarte nimerit. Exemplificăm cu textul dintr-o haiga:

wakatake-ya
Hashimoto-no yujo
ari-ya nashi

care s-ar putea traduce:

tinerii bambuși
și curtezanele Hashimoto,
sunt acolo ori nu?

Părerile sunt împărțite și aici, discuțiile purtându-se pe varii paliere, de la pictura chineză în stilul Song de Sud sau „nanga”, adoptată de literații din epoca Edo, în Japonia, zen-ga, pictura călugărilor zen și, într-o măsură, a samurailor, pictura literaților (bunjin), să zicem a celor din școala Shijō (numită și Maruyama; școală de pictură japoneză fondată de Maruyama Ōkyo și un fost elev al lui, Matsumura Goshun, pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea), ori moku hanga (gen de picturi cu/ și poeme pe lemn), sau *gasan* („picturi cu poem”), cum sunt denumite, de pildă, adesea, unele din picturile lui Morikawa Kyoriku¹, pe care sunt caligrafiate poeme de mâna lui Bashō (pe multe dintre ele apar semnăturile lor caligrafiate astfel – Bashō Tōsei, sus dreapta, Gorōi Kyoriku ga, jos dreapta)... până la mai orice tip de altă reprezentare vizuală, dar nu... haiga.

De pildă, ce erau acești bunjin? Lawrence E. Marceau, în *Takebe Ayatari: A Bunjin Bohemian in Early Modern Japan*, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2004, discută despre bunjin. Pornind de la epoca lui Takebe Ayatari (1719–1774), pictor, poet și scriitor, autorul nota o serie de posibile traduceri pentru bunjin (japonezul pentru sintagma chineză „wenren”, *ad litteram* – „oameni de litere”) – oameni de litere, persoane cultivate, literați, dar și boemi și idealști. Marceau îi caracteriza, în context pe bunjin din secolul al XVIII-lea drept „well educated, talented, and socially aware individuals”, “nonconformists [who] aspired to lead productive lives with a minimum of self compromise, often in an ideological climate all too directed toward keeping people in their respective places” (p. 10). Amintește și cum văd japonezii dinspre zilele noastre pe acești bunjin, citând pe Nakamura Yukihiro, care credea că primii bunjin din epoca modernă erau caracterizați de “versatility, antagonism to zoku (the common, or vulgar), eremitism, and aloof idealism” (pp. 5–6).

*

Legătura maestrilor haiku/ haikai cu pictura și, prin aceasta, nu de puține ori ajungând, când a venit vremea, la haiga, este una sinuoasă și complexă.

Una din întrebările la care m-am gândit a fost – cum a ajuns haikai, inițial înclinat mai mult spre frivolitate, orice s-ar spune, să aibă caracteristicile pe care le-a dobândit în epoca Bashō și după el, așa cum se reflectă și în creațiile haiga, la urma urmelor. Așa am ajuns la nume ca Matsunaga Teitoku, Onitsura ș.a. Astăzi Occidentul vorbește, probabil pe bună dreptate din cele mai multe puncte de vedere, despre Bashō. Nu era însă, evident, singurul care se aplecase spre

¹ Samurai care a studiat cu celebrul, pe atunci, Kanō Yasunobu (1613–1685); Bashō l-a întâlnit pe viitorul său elev la Edo, în 1691, și se știe că a luat lecții despre arta picturii de la acesta.

acest fel de poem. În vremurile lui, a trăit și un samurai, care avea un stil propriu de a scrie Uejima (Kamijima) Onitsura (1660–1738), însă numele lui este mai puțin cunoscut în Occident azi. De altfel, și în Japonia, și conform biografiilor, Bashō a fost numele de prim plan în epocă. Născut la 2 mai 1660 (după alte surse la 4 aprilie 1661) în Itami, prefectura Hyogo, se spune că ar fi fost celebru încă de la 8 ani pentru felul în care compunea haikai. Onitsura, născut într-o zonă în care renga, dar și haikai, de acum, erau la modă, a fost educat la început în școala Teimon, apoi, în siajul reacției contra „formalismului” reclamat de mulți la adepții acesteia, a mers spre școala Danrin, studiind cu Sōin¹.

Să citim un haiku al lui Onitsura:

“Kono aki wa
hiza ni ko no naki
tsukimi kana”

o versiune în română ar putea fi:

„toamna asta
nici un copil nu privește luna
pe genunchii mei”

Un scurt comentariu relativ la ce se ascunde dincolo de cuvinte când un text provine dintr-o civilizație diferită de a noastră: tsuki – în limba japoneză, lună, tsukimi (月見), *ad litteram* – „privitul lunii”. Există festivaluri, în Japonia, legate de privitul lunii de toamnă (care are loc în tăcere), revelând/ incumbând o tradiție străveche (a pătruns aici pe filieră chineză², din perioada Nara sau poate Heian, adică undeva între 710–1185, când nobilii japonezi, de pildă, meditau și „priveau luna” și de pe apă, din bărci), o sumă de obiceiuri, pregătiri, mâncăruri, obiecte specifice, o terminologie aparte.

De pildă, sunt în limba japoneză termeni specifici legați de vizibilitatea/ non-vizibilitatea lunii toamna – mugetsu (無月 – *ad litteram* fără lună), prin extensie, noapte fără lună, ugetsu (雨月 – lună de ploaie) ș.a. De pildă mugetsu,

¹ Nishiyama Sōin, samurai, ajuns în 1622 la Kyōto, devenit, din 1633, poet (autor de renga) profesionist; interesat și de haikai. În 1673 publica primul volum de haikai *Sōin senku / 1000 de versuri ale lui Sōin* – scrise în stilul promovat de adepții școlii Tietoku, dar mai elaborate, scrise într-o manieră proprie școlii Danrin.

² Pe scurt, își are originea în „festivalul de mijlocul toamnei/ *Zhongqiu Jie*”, cunoscut și ca „festivalul lunii” sau festivalul *Zhongqiu*”, adică acum peste 3000, în manifestările adoratorilor lunii din vremea dinastiei Shang.

din ce știu, vine de la două caractere kanji – „mu” (無 – nimic, nul, fără) și „getsu” (月 – de la lună în sens calendaristic, dar și Luna, corp ceresc). Tsukimi, după calendarul lunar, avea loc pe 15 august (de aceea era numit jugoya – adică „noaptea de 15”). Dar, ne aducem aminte de *Gendai Haiku Saijiki* și de ce spunea Kaneko Tohta, anume că trebuie avut în vedere când se discută despre saijiki – în ce privește anotimpuri și luni, despre adoptarea calendarului Gregorian, în 1872, și dezacordurile cu vechile saijiki, date fiind diferențele față de vechiul calendar, lunar. Ei bine, în noul calendar, data „jugoya” se schimbă, ajungând în septembrie sau chiar octombrie.

Autorii de tanka din vechime au scris despre tsukimi, apoi cei de haiku. Și, dacă ne amintim și de asociațiile de haiku, *haiku kessha*, și de acele tsukinami haikai („întâlniri lunare”) din Osaka, înțelegem cât de multe nuanțe poate avea tsuki. În plus, sunt multe cuvinte sezonale legate de lună în diverse saijiki: lună nouă – *hatsuzuki*, seara luminată de lună, *yuzukiyo* sau – *izayoi* (a șaisprezecea noapte cu lună), *tachimachizuki* (a 17-a), *imachizuki* (a 18-a), *fushimachizuki* (a 19-a) ș.a.

Un text de 17 silabe ar putea fi privit , așadar, și cu gândul la unele dintre acestea.

Să ne oprim însă la școala Teitoku (cunoscută și cu numele Teimon). Fondatorul ei (în 1620) a fost Matsunaga Teitoku (nume real Matsunaga Katsuguma), cunoscut și drept Shōyūken sau Chozumaru (1571–1654, Kyoto). Într-una din cărțile sale¹, *Gosan* (1651), enunța regulile de scriere pentru haikai. La acea vreme erau destule lucruri de fundamentat în începuturile de drum ale haikai – astfel, printre altele, Teitoku a cerut să fie acceptate cuvintele japoneze mai mult în detrimentul „kango” (cuvinte de sorginte chineză/ chineze). Și el, dar și alții, doreau să schimbe imaginea de „poem umoristic” a haikai, și au făcut apel la cultura, poezia clasică. S-a spus că, de fapt, așa s-a ajuns la ce aminteam mai sus. Așa se face că s-a ajuns, treptat, la îndreptarea atenției spre „locurile faimoase” (*meisho*) și spre aluziile sezonale în haikai². Aluziile la sursele clasice au fost, scrie Peipei Qiu³, unul dintre „cele mai vechi jocuri din lume” dar în ce privește teoretizarea și semnificațiile haikai lucrurile au fost cu atât mai mult notabile.

¹ Volume ale lui Teitoku: *Taka tsukuba*, 1638, *Shinzo inu tsukuba shu*, 1643, *Gosan*, 1651.

² Haruo Shirane, *Traces of dreams: landscape, cultural memory, and the poetry of Bashō*, Stanford Univ.Press, 1988, California, SUA, pp. 56–57.

³ Peipei Qiu, *Inventing the New Through the Old: The Essence of Haikai and the Zhuangzi*, în *Early Modern Japan*, spring 2001.

De altfel, și Bashō a fost adept al școlii Teitoku la începuturile lui în haikai¹. Iar unul dintre cei care, se pare, ar fi fost printre „învățătorii” de început ai lui (poate unul dintre cei mai importanți/ erudiți adepți ai școlii), Kitamura Kigin, 1624–1705, scria, în *Haikai yōi fūtei/ Stilul de bază în haikai*, 1673, printre altele (în siajul scrierilor/ comentariilor legate de haikai, dar și de paginile de literatură/ cultură clasică, pe care le publicau cei din școală pentru a-și face mai limpezi ideile și a aduce la cunoștința celor mai puțin educați anumite informații): „În haikai, cuvintele sunt folosite pentru a descrie căile lumii de azi, dar acel stil trebuie să fie la fel cu cel din poezia din Kokinshū. De vreme ce haikai este artă poetică, inima poetului ar trebui să pătrundă pe calea poeziei clasice, să admire florile de cireș, să tânjească după lună, să fixeze regulile tată – fiu, conducător – supus”. Într-o altă carte a sa (*Haikai umoregi/ Copacul îngropat al haikai*, publicată în 1673, deși fusese compilată în 1655), explicând (și în polemică cu școala Danrin) unele aspecte legate de scrierea haikai, Kigin făcea referire la cele „șase principii clasice” (în chineză – *liuyi*, în japoneză – *rikugi*)², așa cum reies ele din prefața la *Kokinshū* și, mai ales, din a celei mai vechi antologii chineze, *Shi jing*.

Ca o paranteză, la bagajul cultural pe care îl subsumează acest gen de poezie, regulile tată-fiu sau supus-conducător trebuie discutate în perspectiva confucianistă/ neo-confucianistă.

În fine, una dintre contradicțiile dintre școlile Teitoku și Danrin era legată de discuțiile despre crearea „limbii haikai” – *haigon*, din cuvintele de origine chineză și cele vernaculare japoneze, o alta de pildă, de faptul că adepții Danrin reproșau celorlalți exact renunțarea la umorul din haikai ș.a. Iar, dacă e să ne referim o clipă și la „regula” numărului de silabe, încă Sōin și alți adepți ai școlii Danrin scriau folosind mai multe „onji”³, mai ales în ultimul „5” din „5-7-5”.

Încheind scurtul excurs despre cele două școli și Onitsura, Peipei Qiu⁴, într-o abordare a haikai și poeziei japoneze și a legăturilor cu marea cultură chineză, în speță cu daoismul, ajungând și la școlile Danrin și Teimon, are un

¹ *Idem*, p. 57.

² În ed. Ogata Tsutomu, Kigin *haironshu* (Colecție a tratatelor despre haikai ale lui Kigin), în *Koten bunko* (Tokyo: Koten Bunko, 1960) Vol. 151, pp. 36–37, cf. Peipei Qiu, în *Inventing the New Through the Old: The Essence of Haikai and the Zhuangzi*, în *Early Modern Japan*, spring 2001.

³ Aspectele legate de (și alte forme cu care poate fi înlocuit termenul, *on*, *moji*, *ji*) au fost dezbătute, de pildă, de Sato, H., în *Haiku & the Agonies of Translation*, din *Frogpond: Journal of the Haiku Society of America*, XXII: Supplement, 1999, pp. 50–66.

⁴ Peipei Qiu, *Bashō and the Dao: the Zhuangzi and the transformation of Haikai*, Univ. of Hawai'i Press, SUA, 2005.

subcapitol intitulat „Onitsura and his makoto”, în care discută despre acest autor, scrie că era faimos în epocă și prin dictonul său „fără sinceritate (makoto) nu ar putea exista haikai”. Onitsura, descrie ce înseamnă în viziunea sa, haikai și makoto: „haikai nu este stilul acela de artă care, cum greșit a fost înțeles, constă numai din versuri amuzante și tehnici mucalite/spirituale. De prin 1618 am început să înțeleg că haikai trebuie să aibă în el ceva profund. Căutând esența poeziei, mi-am petrecut cinci ani fără să mă gândesc la altceva, iar în primăvara lui 1681 am ajuns la concluzia că fără sinceritate (makoto) nu ar putea exista haikai”.¹

*

Cele spuse mai sus le putem sublinia, de pildă, și prin drumul pe care l-au avut noțiuni ca „modern” și modernism” în Japonia.

„Modernism”, de pildă, un termen de altfel destul de sinuos explicat și definit, în timp, și în Occident, a avut și în Japonia (unde a cunoscut forma *modanizumu*) o istorie a lui.

Între cei care au scris despre asta se numără William Jefferson Tyler și Kyoko Omori. Kyoko Omori² scria că, de pildă, termenul *modanizumu*, în formula *modanizumu bungaku* (*ad litteram* – „literatura modernismului”; el menționează că modern se pronunță, uneori, scris în katakana, *modân*) era cu referire la operele literare ale lui Ryūtanji Yū, 1902–1991, (considerat, printre altele, și exponent al Noii Școli în Artă/ Shinkō geijutsu-ha³), și al altor contemporani, în anii 1920–1930. W. J. Tyler îi amintește⁴, printre alții, și pe Akutagawa Ryūnosuke (despre care spune că a implementat, între altele, noțiunea de kyndai kyō – adorarea/ venerarea modernului), Funahashi Seiichi ș.a. În fine, operele acestora erau caracterizate, în viziunea lui Kyoko Omori, de stilul de viață hedonist, tipic oamenilor de la oraș în perioada aceea. Apoi, folosiți fiind, termenii „modan” și „modanizumu” au început să fie explicați în dicțio-

¹ Peipei Qiu, *Bashō and the...*, p. 54. Paginile următoare Peipei Qiu argumentează că, totuși, acest concept nu a fost făcut public de Onitsura, deși el dă anul 1681, decât în 1685, într-o prefață la *Haikai takasunago shū* (*Antologia de haikai a dunelor de nisip*, 1692).

² Kyoko Omori, *Detecting Japanese Vernacular Modernism: Shinseinen Magazine and the Development of the Tantei Shōsetsu genre*, 1920–1931, teză de doctorat susținută la The Ohio State University, 2003, în 2.2 Amorphousness of *Modanizumu* in Japanese Literature, pp. 28 și urm.

³ Freedman, Alisa, *Street nonsense: Ryutanji Yu and the fascination with interwar Tokyo absurdity*, în „Japan Forum”, vol 21, Number 1, Routledge, March 2009, pp. 11–33 (23).

⁴ W. J. Tyler, *Modanizumu: modernist fiction from Japan, 1913–1938*, Univ. of Hawai'i Press, SUA, 2008, pp. 33, 34 și urm.

narele¹ de neologisme/ *shingo jiten*², intrând în uzul intelectualilor, fiind identificați mai ales cu „căutarea plăcerii, entertainment-ului, decadentei”³. De altfel, Akutagawa Ryūnosuke vedea „modanizumu” ca o formă de materialism intim legată de pragmatismul treburilor cotidiene – „eating, drinking, copulating”⁴.

Pe scurt, după Kyoko Omori, „modan” a intrat în vocabularul popular, ca o transliterare a cuvântului englez „modern”, în anii de după Marele Cutremur Kantō⁵, din 1923.

*

Într-o carte binecunoscută, în epocă (*La Peinture contemporaine au Japon*, Paris, 1923, p. 17), Serge Elisséev scria și despre Watanabe Kazan că „s'inspiraient des maîtres chinois aux vieilles traditions de la dynastie des Ming”. Și drumul în Europa, în Occident, al haiga este unul care are, practic, începuturile relativ recente, în ce privește perceperea corectă, apoi practicarea. De pildă, același Serge Elisséev scria (*op. cit.*, p. 16 – o singură dată apare cuvântul „haiga” în această carte, ca și numele lui Watanabe Kazan): „Une note nouvelle se révèle dans le tableau du peintre Yosa Buson (1716–1783) qui était de la même école de Bunjinga; il peignait aussi des croquis touchant à la

¹ În dicționarele japoneze, în cărțile de telefon, în anuare ș.a., cuvintele sunt ordonate conform „tabelului celor 50 de sunete” (*gojūon*; 50, on – sunet) – kana. În fapt, numărul acestora (pentru că este vorba despre o istorie veche a acestora, ducând până la o origine din ordinea consoanelor în sanscrită, cel mai vechi sistem de ordonare de acest tip datând în Japonia de pe la începutul secolului al XI-lea, probabil până în 1030) a variat în timp, și în cazul hiragana, și la katakana. Azi sunt 46. Roy Andrew Miller, în *The Japanese Language*, Ed. Charles E. Tuttle, Tokyo, 1967, p. 128 – scria: “The Indic order of listing phonemes as found in the arrangement of this so-called ‘siddha-m.’ script, as well as in all the Indic writing systems, arranges the consonants”. Au existat și alte stiluri de „ordonare” – de tip iroha (i-ro-ha), după un poem (de tip „pan gramma” – din greacă, toate semnele, conține toate semnele sistemului de scriere) atribuit lui Kūkai (cu numele postum Kōbō-Daishi, 774–835, deși cercetările dinspre zilele noastre îl situează undeva în perioada Heian (794–1179). Cert este că prima lui înregistrare datează din 1079, iar primul vers, de unde și numele, este: „i ro ha ni ho he to”, tradus în varii moduri în Occident.

² Kyoko Omori citează dicționare ca: *Modan jiten* (1930), *Modan yōgo jiten* (1930), *Modan go jiten* (1930), *Chō-modan go jiten* (1931), *Urutora modan jiten* (1931), *Modan go manga jiten* (1931) etc.

³ Barbara Hamill Sato, *Japanese Women and Modanizumu: The Emergence of a New Women's Culture in the 1920s*, teză de doctorat la Columbia Univ., 1994, 9.

⁴ William Jefferson Tyler, *op. cit.*, p. 35.

⁵ *Kantō daishinsai* – care a devastat câmpia Kantō din insula Honshū, Tokyo și Yokohama; 11:58:44 am, sept 1923, și a ținut, conform datelor, undeva între 4 și 10 minute, având o magnitudine de 8,3 pe scara Richter.

caricature et qu'on appelait des «haiga» à cause de leurs relations avec la poésie du style *haikai*”.

Revenind la Buson, de pildă Makoto Ueda (în *The Path of Flowering Thorn: The Life and Poetry of Yosa Buson*. Stanford: Stanford University Press, 1998) nu era de acord cu sintagma Buson – artist vizual, în timp ce Claire Papapavlou a scris „On Buson’s Haiga Illustrations for *Basho’s Nogarashi kiko*”, în *Oriental Art* 27.4 (1981-2). Leon Zolbord, la care vom reveni imediat, a scris un articol intitulat *Death of a Poet-Painter: Yosa Buson’s Last Year, 1783-84*.¹ Leon Zolbord, în *Haiku painting*, 1983, traducea o secvență din ce scria Watanabe Kazan despre haiga: „Esența acestei arte înseamnă doar să schițezi sau să desenezi cât mai sumar posibil, să reprezinți ceva care atrage și reține ochiul dintr-o singură privire. Dacă am compara haiga cu modul în care se comportă oamenii, am putea spune că cel care este prea cumpătat, prudent și plin de elocvență nu ar fi bun de haiga. În schimb, omul spontan, care se conduce după instinct, va realiza lucruri demne de admirat în haiga”².

Sau: John M. Rosenfield (în *Mynah Birds and Flying Rocks: Word and Image in the Art of Yosa Buson*, 2003) scria despre Buson (pe care îl considera „în primul rând poet”) că era un pictor *nanga*, un poet de *haikai*, că realizat cam 800 de picturi, a compus cam 2.800 de *hokku* (remarcăm și folosirea ambilor termeni, „*haikai*” și „*hokku*”) și a participat la „some 120 linked verse sequences”, a mai scris câteva proze, a alcătuit câteva antologii de „*haikai*” și a scris *haibun*. În opinia lui, pictura lui Buson combină „techniques derived from both, native and Chinese painting traditions”. Acestea ar ține, în viziunea lui, mai mult sau mai puțin de „the academic flower-and-bird style then filtering into Japan through Nagasaki”, dar și de „the scholar-amateur style”, numit *nanga* sau *bunjin-ga*, cu care este adesea asociat Buson. Un capitol al cărții lui este despre haiga, văzută oarecum ca „hybrid form of painting and poetry”; abordează și contribuțiile lui Matsuo Bashō la dezvoltarea acestui gen, comparând, de pildă, o „haiga” a lui (*Poarta către Bashōan*) și o „collaborative haiga”, semnată de Bashō și Hanabusa Itchō, cu una a lui Buson, anume chiar cea discutată de noi, *Vlăstarul de bambus (Young Bamboo)*.

În Japonia mai sunt și alte nume vehiculate ca și inițiatori/ creatori ai haiga – de pildă un student, Nonoguchi Rhyūho (1595–1669, despre care, am amintit la început. Unii spun că el ar fi creatorul haiga sau că ar fi fost primul care a asociat caligrafia cu pictura, deși în epocă acest obicei exista deja. Dar, mai ales, este folosit numele lui Bashō (cum am văzut mai sus și Jim Kacian scria asta),

¹ În Saburo Ota, Rikutarō Fukuda, *Studies on Japanese Culture*, Vols. I, II, Tokyo: Japan P.E.N. Club, 1973: I:146-54;

² Versiunea în limba română: Ion Codrescu, *Op. cit.*, p. 24.

maestrul genului haiku, care picta și caligrafia cu măiestrie. În plus, s-au păstrat câteva opere în care pictura este realizată de elevul său, Morikawa Kyoriku (1656–1715), iar textul caligrafiat de Bashō. Mulți cred, chiar dacă termenul nu exista („încă” sau „poate” spun unii), totuși, că Bashō ar fi de fapt primul creator de haiga. Este citată creația intitulată *Pe o creangă vestejită* (cca. 1682) publicată prima dată (autorul a modificat-o în alte versiuni) într-un jurnal intitulat *Azuma nikki/ Jurnalul răsăritean/ de răsărit*, în fapt o colecție de poeme haikai, editat de Gonsui în 1681, dar care a fost compus, se poate, în 1680, pe care o reproducem (caligrafia din această pictură, stil *tanzaku*¹ – de formă rectangulară, 35 × 5 cm, pregătită pentru caligrafie, poezie – aparține lui Bashō²). Textul:

„Kareeda ni
Karasu no tomaritaru ya
Aki no kure”

o versiune în limba română ar putea fi:

Pe o crenguță uscată
s-a oprit o cioară
sfârșit de toamna

Cert este că astăzi, la instrumentele „clasice” (un capitol din cartea lui Ion Codrescu, un creator de haiga cunoscut, bazată pe lucrarea sa de doctorat, considerată de referință la noi, se intitulează *Instrumente și materiale*), pensula, tușul și hârtia s-au adăugat (după unii acestea chiar au fost înlocuite de) tehnica fotografică (se discută despre „foto-haiga”), imaginea digitală sunetul ș.a. Tendințele în compunerea haiga îmbracă azi de multe ori (sau adesea?) (și) haina experimentului. Astfel, auzim despre haiga transcendental, bubble haiga, haigacollage, stitchaiga ș.a.

Ce spun japonezii? Ei au ajuns la un termen numit „sha-hai”³ – 写俳, de la „shashin”, foto – 写真, dar și la „haisha/ hai-sha/ haisya”⁴. Poate că mai potrivit

¹ Cum spuneam, autorul a modificat textul în alte versiuni; există și alte picturi tip *kaishi* (*ad litteram* – „hârtie de buzunar”, o bucată de hârtie folosită la recitări, concursuri, spre deosebire de *tanzaku*, de pildă, folosită la expunerea creațiilor, în expoziții etc.) etc.

² Așa consideră specialiștii, deși piesa cu pricina este semnată *Katōsei*.

³ Sunt multe spații virtuale sha-hai; exemplu: <http://shahai.exblog.jp>; <http://plaza.rakuten.co.jp/kyotocity/diary>, <http://shashin-haiku.jp>; <http://www.city104.com/shahai/shahai.html>; <http://syahai.jugem.jp> ș.a.

⁴ Gabi Greve are un articol pe această temă – *Photo + Haiku... Shahai* 写俳. *Shahai. Haiga*.

ar fi un termen în gama „modern haiga/ haiga modernă”, spun unii, dar și aici există multe amendamente, pornind de la aceeași problemă, particula „ga”, desenul, pictura și dezbaterea „artă” – „arta pe calculator”.

Internetul, folosirea lui pe scară la largă a facilitat trecerea spre acest gen de experimente din motive variate. În revista *Poezia*, numărul de primăvară, 2008, în textul intitulat *Lirica niponă și spațiul virtual în România* enunțam mai multe aspecte legate de folosirea internetului și unele foloase/ consecințe la noi și peste hotare. Acum, de pildă, și peste hotare și la noi creatorii au publicat recent online și lucrări denumite „haiku vizual”, „foto-haiku”/„foto-haiga” – sunt o serie de discuții pe această temă în ce privește definirea/ delimitarea lor.

Am întâlnit, de pildă, un termen – haishin (care, dacă îl luăm cum este și nu pornim de la premiza că e un posibil calc semantic cu posibile „modificări” la „preluare” – să ne gândim, de exemplu, la termeni ca haisha, de la francezi –, în dicționarele japoneze figurează, în combinații, de exemplu, relativ la terminologia shinto, având sensuri legate de „kami”; în artele marțiale, în speță aikido, haishin – spate; de pildă, poate fi întâlnit în forma „haishin undo” – înseamnă o mișcare/ un exercițiu anume; sau „haishin no gyo” – relativ la o tehnică de respirație.

Relativ la haiku/ haiga și folosirea tehnicii digitale, am regăsit (în afară de foto-haiku – am întâlnit și în franceză acest termen, în variantele haisha/ haiku-photo/ photo-haiku¹ –, și „haishin” în câteva ocazii. Totuși destul de rar, în revistele străine, și destul de puțin explicat; nici la noi nu l-am regăsit prea des, deși este folosit în titulatura unor creații. Însă nu pot spune, până acum, că am întâlnit o definiție elaborată/ unitară a acestui termen în dicționarele/ revistele de specialitate. Câteva exemple:

Iată cum scrie pe foaia de deschidere la *Simply haiku* (owner and managing editor: Robert D. Wilson): „is a quarterly journal containing exceptional quality original contributions in the English-language genres of haiku, senryu, tanka, haibun, renku, and traditional and modern haiga. Additional offerings include

¹ Se pot da diverse exemple de spații virtuale în franceză; de pildă, pe un blog se poate citi o definire de genul: „Le photo-haiku ou haisha est l'évolution d'une pratique courante des poètes japonais d'accompagner leurs haïkus de peintures, dessins, montages (à l'origine calligraphiés et appelés haïga). Le haisha est simplement l'association d'une photo et d'un haïku; c'est un art relativement nouveau qui inspire aussi bien les haïjins ou haïkistes (auteurs de haïkus) que les photographes qui illustrent des haïkus” – <http://lencredsmots.over-blog.com/article-25573906.html>. Iar “Association pour la promotion du haïku” scrie despre haisha ca fiind „Haïku & photographies” – în „Lettre gratuite d'information sur le haïku Distribuée par l'Association pour la promotion du haïku N° 3 – Septembre 2007”. Și Henri Brunel, într-o carte tradusă la noi cu titlul *Haiku: înțelepciune sau nebunie?*, PRO Editura și Tipografie, 2007, dă la sfârșit adresele unor spații virtuale internaționale, în franceză, engleză, inclusiv cu foto-haiku (haisha).

articles, interviews, and book reviews featuring renowned figures from the international Japanese short form poetry community along with reprints from other journals that merit wider distribution.

Sau pe cea a revistei *Frogpond*, editată de George Swede and Anita Krumins, care este „an official serial publication of the Haiku Society of America”: „Its primary function is to publish the best in contemporary English-language haiku and senryu, linked forms including sequences, renku, renga, and haibun, essays and articles on these forms, and book reviews.”

Nici pe prima pagină a revistei *Haiku Spirit* nu se regăsește între formele abordate.

Pe diverse spații virtuale oficiale ale unor asociații ca HIA (Haiku International Association, Japan), WHA (World Haiku Association ș.a. nu am găsit referire la acestea. Este posibil ca în publicațiile acestor asociații să existe și eseuri la care încă nu am ajuns, care să se refere la acest termen. De pildă, pe pagina de deschidere a „Haiku Canada¹” scrie: society of haiku poets and enthusiasts dedicated to: „promoting the creation and appreciation of haiku and related forms (tanka, renga, senryu, sequences, haibun, and visual haiku) among its members and the public at large”.

De altfel, am constatat că, între cele amintite mai sus, dar și altele, până azi, se regăsesc destul de puțin în enunțurile de bază ale acestor reviste/asociații, acele modalități de creație în care are un rol tehnica digitală (chiar dacă mai multe dintre acestea acceptă publicarea unora).

În tot cazul, există referințe în unele articole, în diverse conjuncturi, despre fotografie și îmbinarea poemelor de sorginte niponă și tehnica digitală. Din ce se poate înțelege, acolo unde apare termenul, se consideră că o definiție a lui ar putea fi sau „fotografie cu haiku” haiku and/ with photography” sau, pe scurt, completare între haiku și fotografie. Nu am la cunoștință ca termenul să fi fost acceptat unanim de marile asociații internaționale². Dar, din ce am putut afla până acum pot conchide că, dacă a fost acceptat de unele, cele „mai apropiate de latura „clasică/ tradiționalistă” (dar, totuși, nu numai acestea) nu îl agreează sau nu îl consideră un termen care trebuie avut în vedere/ definit/ discutat.

Sunt și variante de abordare a acestor „tehnici” de îmbinare cu fotografia. Unii separă fotografia de text, alții suprascriu textul peste fotografie. Și la noi este folosită de unii autori. De pildă, într-o publicație străină, pe net, *tangerine antho. an ongoing anthology of short verse deriving from the haiku and tanka*

¹ Fondată în 1977 de Eric Amann, Betty Drevniok, George Swede, cu numele de „Haiku Society of Canada”, numită din 1985 „Haiku Canada”.

² Am întâlnit referiri în acest sens, dar nu am găsit până azi o documentație coerentă/ concretă, justificativ/ explicativă.

tradition (2002, Winfred Press), Sonia Cristina Coman publică „Haishin, Icons & Haiku”, cu fotografii de Maria Coman¹. La noi în țară, din informațiile mele, în februarie 2008, la Cercul Militar Național, a fost organizată, conform relatărilor vremii, „prima expoziție haishin din România”² („expoziție personală de haishin și fotohaiku”, cum scria pe afișul manifestării), autorul fiind Jules Cohn Botea. De atunci au mai publicat și alții, mai ales pe net, astfel de creații.³

Abordându-se termeni ca foto-haiku, foto-haiga (nu uităm nici că, și în trecut, unii au definit haiga „pictură haiku” sau „haiku și / cu pictură”), discuțiile sunt poate mai ales relativ la „linia de demarcație” între acestea, diferențieri și unele asemănări. (mă refer și la revistele de specialitate, dar și la diverse creații ale unor autori, publicate mai mult în diverse spații virtuale) Este, cum spuneam, o presiune a „cotidianului”, a schimbărilor din viața de zi cu zi, a tehnicii de publicare propriu-zise, a „ofertei” pe care o poate dezvolta internetul. Și, de ce nu, în cazul acestei plaje oferite de internet, și a unei libertăți mai mari de exprimare decât în publicațiile tipărite. În fond, una dintre caracteristicile de bază ale internetului este chiar libertatea mai mare de exprimare. Critica, încadrarea pe culoarele „admise”, acea cenzură, în sensul de „validare” în vederea tipăririi din partea editurii este o poveste care, în acest caz, vine abia după publicare.

Am putea să vedem și astfel lucrurile – probabil că se pornește de la ideea că, în fond, caligrafia propriu-zisă, în accepțiunea străveche, fiind foarte greu, dacă nu imposibil de avut în vedere în practica cotidiană, mai ales în Occident (poate în Orient se poate discuta mai ades). Atunci, ipotetic, ne situăm pe un palier care poate naște, date fiind maniera de folosire/acceptare a tehnicii digitale, și discuții de acest gen, eventual propunerea de noi variante de lucru.

¹ <http://larrykimmel.tripod.com/tangerineto.htm>.

² Exemple: „La Cercul Militar Național s-a organizat, în februarie 2008, prima expoziție HAISHIN din România. Este o îmbinare de texte Haiku și imagini sugestive pe tema fotografiei. Autorul, Jules Cohn Botea, este medic de profesie... (B.M.M) – din Realitatea evreiască – nr. 290–291 (1090–1091) – 1 februarie – 3 martie 2008; sau: „„Haishin» sau «dezvăluie în poză, ce nu se vede-n ea». Fotografia și haiku-ul își completează tipurile de discurs. Tăcerea fotografiei care vorbește prin cuvânt. Două tipuri de căutare. Două ipostaze ale neliniștii. Imaginea și verbul îl exprimă complementar pe același creator. Spun ceva despre sensibilitatea lui, despre forța lui de a vedea ce noi doar privim, de a esențializa în trei versuri o stare, un sentiment, un amănunt pe care ni-l revelă.” – din articolul „Foto HAIKU”. semnat de Marina Constantinescu”, în „România literară” din februarie 2008.

³ *apropo (haishin)* – de Corneliu Traian Atanasiu (poezie.ro – postat: 2006-07-01), *Drumul spiritelor pierdute* (haishin) – Petre Fluierașu (același site, 2007-06-22), în diverse bloguri ș.a.; se vorbește despre expoziții de haishin în reviste („Albatros”, numărul 1, de primăvară/ vară din 2005).

În fapt, și între autorii de gen recunoscuți, discuțiile se pot rezuma la două direcții majore: 1. haiku, haiga, haibun sunt genuri care au o definire și niște reguli, și orice tendință de „modernizare”/ „abatere” poate duce la orice altceva decât la creația uneia dintre aceste forme; 2. se pot accepta unele aspecte „up to date”, sub presiunea cotidianului, dar aici este un hățiș de nuanțe privitoare la gradul de permisivitate al acestor „inovări”.

Sunt, astfel, o serie de termeni departe de haishu (esența picturii haiga), care apar în vâltoarea inovativă/ modernizatoare dintre care, ca întotdeauna, unii vor stârni discuții, alții vor dispărea în neant și, parte dintre ei, vor rămâne la un nivel sau altul de acceptare, vor genera sau nu direcții de lucru.

În fond, tradițional, multe dintre haiga ale măestrilor, între care Issa, Bashō, Buson¹, erau realizate doar din cerneală, adesea fără culoare. Numai negrul cernelurilor pe hârtie. Alte haiga tradiționale au fost realizate prin colorit, dar în general ușor, poate multe din cel mult două culori. A fost citată, de pildă, între cei care au folosit mai multe culori, Chiyo-ni² (cunoscută și drept Kaga no Chiyo sau Matta no Chiyo, Chiyo din Matta) (1703–1775)³, fiică unui pictor, dar privită adesea drept una din cele mai renumite voci feminine ale poeziei japoneze și creatoare de haiku. De altfel, viața ei este învăluită de legende, dar a devenit la 12 ani discipolă a lui Matsuo Bashō (tatăl ei a trimis-o să învețe de la un celebru maestru haiku (haikai) al vremii, Hansui, 1684–1775). Cel mai cunoscut poem al ei⁴ este:

„morning glory!
the well bucket-entangled,
I ask for water”

o versiune în română ar putea fi:

Splendorea dimineții!
ciubărul fântânii încâlcit,
cer apă

Ca și în cazul haiku, s-a vorbit și despre legătura dintre haiga și zen/ pictura zen. Există însă o serie de diferențe între pictura zen – zenga (zen-ga), și haiga.

¹ Cheryl A. Crowley, *Haikai poet Yosa Buson and the Bashō revival*, Brill NV, 2007.

² Chiyo – „o mie de ani”; ni – călugăriță. – Patricia Donegan, Yoshie Ishibashi, *Chiyo-ni: Woman Haiku Master*, Charles E. Turtle Publishing, 1998, p. 26.

³ Patricia Donegan, Yoshie Ishibashi, *op. cit.*; Patricia Donegan a publicat și în *Simply haiku* un text intitulat – Chiyo-ni's Haiku Style (Excerpts from *Chiyo-ni: Woman Haiku Master*).

⁴ Tradus în engleză de Patricia Donegan, Yoshie Ishibashi, *op. cit.*, p. 25.

Una dintre ele vine din faptul că, la origine zenga, avea inscripțiile în chineză; apoi, spre deosebire de haiga, care, ca și haiku, avea legăturile sezonale știute, maeștrii zen redau mai ales anumite imagini caracteristice¹.

*

Cert este că dacă pornim de la definițiile „clasice” nu sunt prea multe de discutat relativ la folosirea fotografiei, tehnicilor digitale în cazul haiku ori haiga. Însă mulți dintre autorii moderni/inovatori cred că a păstra ideea de caligrafia-pictură și atât ar însemna, poate, și ruperea unor genuri de prezent. Că, de fapt, chiar și tehnicile moderne de caligrafie sunt cu totul diferite de cele vechi, în sensul că doar foia de hârtie și un creion/grafit/pensulă, în cel mai bun caz diferă esențial de tot ce înseamnă arta caligrafiei la care face, referire (și voi reda mai jos câteva elemente legate de aceasta). Atunci, odată „trecută” această „barieră” între „vechi” și „nou”, putem discuta de limita până la care putem spune că este doar o inovație și nu altceva, un gen diferit.

*

Căutând să mă documentez despre tehnicile de caligrafie și pictură² japoneze am citit despre pictori, școli, pictura și caligrafia zen³ sau despre prezervarea tradiției în pictura japoneză modernă, de pildă, și în cartea lui Michiaki Kawakita⁴, *Modern Japanese Painting, the force of tradition*, dar și o alta apărută în 1911, *On the Laws Of Japanese Painting. An Introduction to the Study of the Art of Japan*⁵. Am citit despre cum se utilizează pensulele japoneze („fade” și „hake”), despre canoane, principii de lucru, despre raportul dintre detaliu și esențial. Despre modul/forța cu care se folosește pensula – „fude no chikara” sau „fude no ikioi”, funcție de subiectul picturii pentru că, se spune, „o

¹ Stephen Addiss, Fumiko Y. Yamamoto, *Haiga: Takebe Sōchō and the Haiku-painting tradition*, Marsh Art Gallery, Univ. of Hawai'i Press, SUA, 1995 – despre aceste diferențe pp. 10–12 și urm.

² Yoko Takenami, Kakko Tsuruka, *The Simple Art of Japanese Calligraphy*, 2004; Ryokushū Kuiseko, *Brush writing: calligraphy techniques for beginners*, Kodansha, Tokyo, 1988; Christopher J. Earnshaw, *Sho: Japanese calligraphy*, Tuttle Publishing, 1998 ș.a.

³ Tanchu Terayama, Thomas F. Judge, John Stevens, *Zen brushwork: focusing the mind with calligraphy and painting*, Kodansha, Tokyo, 2003.

⁴ Michiaki Kawakita, *Modern Japanese Painting, the force of tradition*, Prepared under the Supervision of the National Museum of Modern Art, Tokyo, Toto Bunka Co Ltd. Tokyo, Japan, 1957.

⁵ Henry P. Bowie, *On the Laws Of Japanese Painting. An Introduction to the Study of the Art of Japan*, with Prefatory Remarks by Iwaya Sazanami and Hirai Kinza, Paul Elder and Company Publishers, San Francisco, 1911.

pictură fără mânuiri viguroase este ca un trup fără suflet”¹. Despre materiale² (și unele diferențieri și asemănări cu pictura chineză³) – începând cu faptul că nu se folosește uleiul în pictura tradițională japoneză, ci, de pildă, „sumi” (o cerneală neagră), culori și apă, hârtia preparată din mătase (care este folosită în loc de canava sau alte materiale tipice Occidentului), cum pictează artiștii japonezi stând în poziția tipică, pe genunchi și călcâie. Hârtia ori mătasea pe care pictează sunt așezate pe podea, pe un material moale numit „mosen”. Despre „legile/principiile” folosirii pensulei (yohitsu), „sumi” (yoboku) ș.a. Despre cum se prepară mătasea (*e genu*) cu mucilagiu de orez, întâi ș.a. Sau despre tipurile de hârtie – de pildă cei din școala Tosa⁴ foloseau o hârtie numită „tori no ko”, care avea în compoziție și coji de ou, iar cei din școala Kanō⁵ foloseau și „tori no ko”, dar și o hârtie din dud, numită „hoshō”. Alții foloseau și alte tipuri, de pildă „tengo ju” ș.a.

Sunt, desigur, doar o parte dintre aspectele care fac pictura japoneză atât de specială, dar și, extrapolând, demersul celor care dezbat posibilitatea păstrării tradiției în haiga mai complicată.

Prin anii de început ai secolului al XX-lea, mai exact către 1920, lingvistul și antropologul american, evreu de origine, Edward Sapir, 1884–1939 (care, între altele, a studiat și limbile indigene nord-americane) și cu un fost student al lui, lingvistul (inițial inginer chimist) american Benjamin Lee Whorf, 1897–1941 (a studiat și el unele limbi indigene de pe continentele americane, nahuatl, maya, hopi ș.a.) au lansat o ipoteză care le poartă numele, „Sapir-Whorf”, cunoscută și ca „the linguistic relativity principle”. Conform acestei ipoteze, pe scurt, vorbitorii de diferite limbi se poartă/gândesc diferit, influențați fiind tocmai de limba nativă. Altfel spus, limba ar fi și un factor important de natură gnoseologică, care poate influența un individ vorbitor al unei limbi sau

¹ Sei-Ichi Taki, *Three Essays on Oriental Painting*, London, Bernard Quaritch, 1910, în capitolul despre pictura japoneză, secțiunea V – *Value of Brush-stroke in Japanese Painting*, p. 26.

² Termenii tehnici sunt conform cărții citate, capitolul 3, *Use of Brush and Materials*, de la pagina 30 și următoarele.

³ Despre Rafael Petrucci am amintit în legătură cu Fenellosa și Pound; acum amintesc o carte a lui Petrucci, mort în 1917, o introducere în ce înseamnă pictura chineză; Raphael, Petrucci, *Chinese painters. A Critical Study*, transl. by Frances Shaver, with a Biographical Note by Laurence Binyon, Brentano Publisher's, New York, 1920.

⁴ Școală fondată în secolul XV (numită după Tosa Yukihiro, deși a fost fondată formal de Mistsunobu, 1434–1525, pictor de curte specializat în stilul *yamato-e*); propunea mai curând subiecte legate de arta japoneză decât cele derivate din/ influențate arta chineză.

⁵ Una dintre cele mai renumite școli de pictură japoneze, *Kanō-ha*, a fost fondată de Kanō Masanobu (1434–1530).

alteia cum anume percepe mediul înconjurător, pe ceilalți. În timp, teoria a fost folosită, discutată, dar cercetătorii în cele mai multe cazuri au privit-o cu amendamente, dar și cu atenție, acceptând că, în anumiți parametri, limba poate influența gândirea, dar nu în proporția pe care o considerau inițiatorii ipotezei Sapir-Whorf. (să notăm între altele că, în 1999, în siajul cercetărilor psihologiei cognitive, Sternberg¹ avea să enumere printre proprietățile limbajului comunicarea, simbolismul arbitrar, structura regulată, structura la niveluri multiple, dinamismul ș.a.)

Edward Sapir scria, în 1921, despre relația limbii cu literatura²: “Languages are more to us than systems of thought-transference. They are invisible garments that drape themselves about our spirit and give a predetermined form to all its symbolic expression. When the expression is of unusual significance, we call it literature”. (Sapir făcea și o mențiune interesantă: “I can hardly stop to define just what kind of expression is “significant” enough to be called art or literature. Besides, I do not exactly know. We shall have to take literature for granted.”)

Poate că și la teorii de acest tip trebuie să ne gândim, întrucâtva și discernând, atunci când avem în vedere „transplantul”/ „adaptarea” unei forme de poezie orientală în Occident. Și, poate, de multe ori, traducerea unei poezii ar trebui privită (având în vedere și forma, literele/ caracterele, cuvintele etc., dar și corolarul de idei/sentimente/corelații pe care îl generează cititorului, în conformitate cu bagajul lui cultural, influențat de tipul de civilizație din care provine)... o altă poezie, născută din varianta originală.

*

Și Ion Codrescu, în *Imagine și text în haiga*, amintește autori care au folosit și tehnica digitală/ grafica pe calculator în haiga – amintim pe Harry Hudson și Kilmeny Niland. Niland, de pildă, spune pe site-ul său³: „în lucrările contemporane de haiga poți să combini fotografia cu arta digitală și chiar să adaugi elemente sonore.” Și adaugă: „cele mai multe dintre aceste inovații rămân doar la stadiul de experiment, pentru a ști cum să folosești instrumente noi în munca de creație”, în condițiile în care, anterior, amintea că: „pentru mine, stilul tradițional japonez din haiga înseamnă să combini caligrafia poemului și pictura realizată cu pensula”.

¹ Sternberg, R. J., *Cognitive psychology*, New York, Harcourt Brace, 1999.

² În *Language. An Introduction to the Study of Speech*, 1921 (am consultat ediția din 1939, aproape în același timp cu Whorf, B. L., *The relation of habitual thought and behaviour to language*, 1956), în capitolul XI, *Language and Literature*.

³ Ion Codrescu, *op. cit.*, p. 224.

Revenind la publicarea pe spațiile virtuale de la noi, amintesc un exemplu de, așa cum l-a intitulat inițiatoarea, „foto-haiga” în „lanț”, „în echipă”¹, la care au participat, printre alții, Dan Norea, Magdalena Dale și Cristina Rusu, care a inițiat pagina respectivă. Destul de asemănătoare din multe puncte de vedere, ca mod de concepție/realizare individuală a fiecărei foto-haiga, cu ce am găsit pe *Haigaonline* – la care ne vom referi mai jos, la pagina de creații contemporane – de pildă la Priss Campbell, SUA, Ida Mahulja, India, Maya Lyubenova, Bulgaria ș.a.; ca o notă, în pagina ei, Cristina Rusu are și un fel de foto taiga, adică tanka cu fotografie.

A cui trebuie să fie fotografia și cine să semneze poemul? Trebuie ele întotdeauna să aparțină aceluiași autor, și în cazul creațiilor numite fie foto-haiku, foto-haiga, fie cumva apropiat? Dincolo de contradicțiile legate de substanța/veridicitatea/acceptabilitatea în sine a acestor creații dacă poartă aceste nume, cred că răspunsul l-au dat vechii măștri care au colaborat la realizarea unor haiga; procedeul este și azi practicat. Un exemplu – am amintit de Onitsura. În *Endless Journey. The Haiga of Kaji Aso*, Kaji Aso are o haiga în care poemul aparține lui Onitsura, iar pictura în cerneală (sumi) și caligrafia sunt ale lui *Kaji Aso*.

Dar, revenind, o problemă, reiterez, este că, de fapt, în ultimă instanță combinarea aceasta a tehnicii digitale cu poemul și crearea unor termeni ca „foto-haiga” și „foto-haiku” (cu variantele care se uzitează, mai mult sau mai puțin argumentat ori corect/acceptat) ridică o întrebare de principiu și de substanță: care este, totuși, diferența concretă când privești la un „foto-haiku” față de o „foto-haiga”? Nu uităm, că haiga înseamnă/incumbă desenul/pictura ori implicând tehnica digitală să acceptăm ce? Pictura și desenul pe calculator pot conduce la ideea că avem în față o haiga? Adică, altfel spus, ajungem la dezbateră privitoare la definirea artei pe calculator.

Ce se petrece pe spațiile virtuale din străinătate? Nici acolo nu am găsit o delimitare clară în ce privește acest lucru, în lecturile de până acum. Dar se

¹ Inițiativele (primele de acest fel cel puțin pe acest site; e posibil să fie și altele la noi, dar să nu le fi găsit) au primit titlurile: Haiga în lanț (publicată pe www.agonia.ro, la data de 30 iulie 2009 în pagina Cristinei Rusu); participau la acest „lanț”, în afară de „gazdă”, alți nouă semnatari: Maria Tirenescu, Virginia Popescu, Dan Norea, Garda Petru Ioan, Ion Rășinaru, Ioan Ravel, Cristian Marian Dely, Călin Sămărghișan, Florentina Loredana Dănilă; al doilea, *Haiga de toamnă în lanț*, 12.09.2009, pe același site, aceeași inițiativă, pe aceeași pagină a Cristinei Rusu; participau la acest „lanț”, în afară de „gazdă”, alți 17 semnatari: Ion Rășinaru, Florentina Loredana Dănilă, Dan Norea, Virginia Popescu, Ana Maria Bezem, Garda Ioan Petru, Tincuța Bernevic, Ioan Ravel, Roxana Mihaela Boboc, Magdalena Dale, Calin Sămărghișan, Dana Ștefan, Doru Emanuel Iconar, Cristian Marian Dely, Nicolae Tomescu, Grigore Chitul, Daniel Bratu.

acceptă sau nu tehnica digitală, termeni ca „foto/photo haiga”? De pildă, pe *Haigaonline*, cel mai vechi spațiu virtual dedicat haiga (fondat în 1998 de către Jeanne Emrich)¹, în issue 9/2, toamnă-iarnă 2008, am citit în *Cuvântul de întâmpinare al editorului*, Linda Papanicolaou: „We will continue publish to work in a range of styles—scanned original drawings and paintings, digital art, artistically manipulated photo-based images, mixed media, photo haiga and photo haiku”. Și, fiindcă am discutat despre experiment și inovație, cităm ce scrie în aceeași pagină de pe acest site: „*Haigaonline* has always been especially committed to promoting the art side of things, so for the near future look for our Experimental Haiga section”. Iar în pagina dedicată creatorilor contemporani de haiga: „we have forty images in the full range of modern haiga techniques (scanned original art works, digital abstracts, photo-based images, photo haiga)”.

*

Discuția despre cum anume afectează ceea ce numim „modernizare” varii forme de poezie, în speță niponă, cum este cazul haiku, poate fi extinsă și pentru haiga. Cred că aceste „experimente”, dată fiind și publicarea pe net, era de presupus că vor lua amploare și vor apărea diverse tipuri de opinii, de înțelegere/creații haiga. Însă, subliniind aportul indiscutabil în creșterea gradului de în informare/circulația informației pe care îl are internetul, revenim la aceeași discuție, justificată – de la ce moment un gen „modernizat” mai rămâne ceea ce a fost inițial și de când devine ceva... „post” (aici „post-haiga”, extrapolând).

În fond, dincolo de anumite principii legate de amprenta personalității în trăsătura de penel și modul de încadrare al întregului pe coala de hârtie, de obiectul în sine, sunt și alte discuții legate de cum anume se modifică raportul textului cu suportul și cu imaginea în sine, cum anume este definită/folosită/creată imaginea și, apoi, în consecință, întregul numit cu un cuvânt la care se adaugă „sufixul” sau „prefixul”, după caz, „haiga”. Și, nu în ultimul rând, raportul dintre estetica și forța de reprezentare cu întreg corolarul care ține de obiectul/creația executată manual. În fond, să nu uităm, discuțiile despre haiga, din multe puncte de vedere, relativ la aceste tipuri de experimente, se poartă în termeni apropiați (paradoxal sau nu) celor despre evoluția artelor vizuale (a picturii în speță) occidentale.

Un alt palier al dezbaterii vine, dincolo de importanța materialelor (cerneală, hârtie), implicit, ca parte a felului în care se vede relația pictură-scris

¹ De pe pagina de prezentare: „The first haiga e-zine in history, *Haigaonline* ('HAIGAOnline: A Journal of Poetry and Painting' as it was then called) was founded by Jeanne Emrich. The first issue was published in May 1998”.

(nu uităm nici discuțiile despre diferențele multiple dintre scrierile chineză și japoneză – hiragana și katakana, combinațiile cu chineza – și cele apusene) și, desigur, și al „translației” de termeni (am în vedere și semnificația incumbată) dintr-o limbă în alta. Într-un text intitulat *Haiga and pictorial writing. About ut pictura poesis and the relation between poetry and painting in Western countries compared with Japan*¹, Sabine Savornin scria: „The haiga is a Japanese artistic practice that still remains quite unknown in Western countries. It took shape in the 17th century and combines in a very closely way poetry and painting. Both – poetry and painting – are realized all together, on the same sheet of paper or hanging scroll, using the same media – water, ink and brush – and requires the same art i.e. calligraphy. Consequently, could this practice be considered as an *écriture picturale*?”. Sabine Savornin considera, ca și alții, că de fapt haiga este o artă care, prin ceea ce înseamnă, este diferită și de poezie și de pictură, luate separat. Și Addis, în *op. cit.*, la p. 14, scria, discutând istoricul acestui gen, despre pictura și poezia care compun o haiga: „Since they are both created with the same brush and ink, adding an image to a haiku was such a natural activity that there is no direct evidence of its first occurrence”, și lăsând locul concluziilor implicite mai scria că, deoarece „Haiku is an abbreviated form of poetry that evokes more than it directly states” (p. 9), și haiga este mai mult decât „pictură” și „text”.

Concluzionând, este evident că acele două „direcții” (adeptii variantei „clasice”, care țin la păstrarea ideii de scriitură pe hârtie, manual, și cei ai internetului) se situează, evident, pe poziții dificil de conciliat cu totul. Dacă în haiku ideea / argumentația unor „inovații” gen „cuvânt cheie / keyword”, în loc de kigo, de pildă, a fost discutată într-o largă paletă de semnificații, de la sintagme precum „haiku produs de export” care trebuie, așadar, să suporte vrând-nevrând anumite consecințe pentru „altoire”, „adaptare” la alte locuri decât Japonia, la haiga treburile nu sunt deloc mai simple, cred. Fără a relua cele spuse în cazul haiku, cert este că numărul celor care acceptă aceste schimbări într-o măsură tot mai mare este în creștere (cel puțin după ce citim, asta neexcluzând și faptul că aceia care nu sunt de acord, care preferă „căile clasice” au renunțat să critice și își văd de ale lor pe alte căi mai puțin în atenția noastră), și este de subliniat încă o dată rolul internetului, fie el pozitiv, cum spun unii, sau mai puțin benefic în acest caz, după alții.

În România putem vorbi nu de multă vreme despre haiga. Ion Codrescu analizează și creațiile unor autori români (capitolul *Arta haiga în Occident*, subcapitolul *Creatori de haiga din S.U.A., Australia, Franța și România*).

¹ Propus jurnalului publicat de „Facultatea de Arte”, din Sfax, Tunisia, într-un număr cu tema *L'écriture picturale*.

Cum am văzut că se discută și în cazul haiku, să vedem ce înseamnă drumul artei haiga în lumea modernă, „adaptarea”, „aclimatizarea” ei într-o altă țară decât Japonia, de pildă România. ce înseamnă de fapt asta? Ce fel de haiga se creează în România (chiar și atunci când pictorii folosesc pensula și hârtia), în orice alt loc din Occident, în ultima instanță? Cei care pictează haiga cu pensula, pe hârtie, și nu apelează la tehnicile fotografică sau digitală, sunt mai aproape de haiga japoneză sau nu? Este această posibilă „apropiere” și una reală, care să însemne mai mult decât latura formală, sau numai una dorită / posibilă la noi, azi?

Fără a relua aspecte (istoric, evoluție în Japonia etc.) tratate deja explicit, cum am arătat, de către alți autori, să încercăm să înțelegem câteva aspecte din ceea ar însemna „transferul” haiga într-o lume cu alt gen de mentalitate.

Haiga înseamnă și caligrafie, cerneală, materiale.

Caligrafia (din limba greacă: κάλλος / *kallos*, *frumos / frumoasă*, și γραφή / *graphē* – scriere) își are începuturile în Asia, în China (caligrafie – în chineză *shufa*, în coreană *seoye*, japoneză *shodō* – care ar însemna „mod de scriere” sau, pornind de la „do” / „cale” – „calea scrierii / scrisului”). În timpul dinastiei Tang (618–905), Tu Meng, a arătat, prin cele 120 de expresii, diferitele stiluri de caligrafie, stabilind criteriile de bază pentru acest areal geografic. În lista celor 120, primele erau abilitatea, misterul / misteriosul, atenția, lipsa grijii, echilibrul, eliberarea / nestăpânirea, maturitatea, virilitatea, grația, sobrietatea, buna îmbinare, exuberanța, clasicul ș.a.

Arta caligrafiei (considerată în unele țări din Asia – ne referim mai ales la cele din zona de confluență cu marea cultură chineză, pentru cele din regiunile de influență arabă și persană vom discuta în capitol aparte – cea mai rafinată formă de pictură), la mare apreciere în China, cerea perseverență și disciplină și era de așteptat de la cei de viță nobilă să exceleze. Mulți spun că a caligrafia nu ține doar de sfera creativității / exercițiului, ci pune în legătură mintea și corpul pentru a găsi cea mai bună expresie a gândului. Se spune că marii caligrafi au trăit, în general, până la vârste înaintate.

În țările asiatice din zona amintită, în general, caligrafiile foloseau cerneala pentru a caligrafia sugestivele caractere chineze (hànzì) care, în fiecare țară în care au ajuns, au primit câte un nume „local” (hanja – coreeană, kanji – japoneză, Hán Tŭ sau Chŭ Nho – cunoscute și ca *Chŭ Hán* (scris din / cu caractere chineze) ș.a. În China caligrafia (*shufa*) era, printre literați, una dintre cele mai apreciate arte, alături de pictură (*hua*), interpretarea la instrumentele muzicale (de preferință cu coarde) (*qin*) și unele tipuri de jocuri (*qi*). Chinezii credeau că din felul în care caligrafiază, poți înțelege ce fel de om ai în față. Cât privește *shufa* / caligrafia, ea evoluat continuu, în „tie” stiluri / capodopere caligrafice, odată cu scrierea / tipurile de scriere, de la „scrierea sigiliilor” (*zhuan*

shu) – din vremea dinastiei Zhou de Apus, din secolul XI î.C. – până în 711 î.C., „scrierea oficială/a funcționarilor” (*li shu*), „standard/model” (*kai shu*) – formalizată în timpul dinastiei Han, o formă fluidă, de mână (*xing shu*)¹ și cursivă (*cao shu*).

Kukai (*Kōbō Daishi*)², întemeietorul sectei *Shingon/ Cuvîntul adevărului*, considerat cel mai vechi/ marcant poet de *imayō-uta*, succesiune de versuri de 5/7 silabe, a scris versuri după model chinez/ în chineză și tratatul de artă poetică chineză *Bunkyo hifuron*. În 804 s-a inițiat în budismul Chēnyen³ (japoneză: Shingon) la templul Ching-lung-su în Chang'an, China. I se atribuie aducerea ceaiului în Yamatō. Numit *preot al celor cinci pensule* (maestru în cele 5 *stiluri clasice ale penelului*), a scris două culegeri: *Shōryō-shū* (proză, poezie) și *Keikoku-shū* (poeme).

Zuang Ze (cap. 26) scrie: „Cuvintele servesc la a reține ideile; când ideea a fost sesizată nu mai e nevoie a ne gândi la cuvinte”. Idealul în arta chineze, în poezie sau pictură, transmis și în Japonia în bună măsură, este să fie „sugestiv”, nu „articulat. Poetul vrea să comunice adesea nu ceea ce exprimă direct în poezie, ci ceea ce nu spune în ea”.⁴ În poezia chineză, mai ales în cea japoneză, numărul cuvintelor e limitat de canoane dar, spun poeții, numărul ideilor e nelimitat.

Japonezii, ca și chinezii, scriu cu pensula vorbind de 3 *momente* ale actului scrierii.

Primul, *trezirea pensulei* – *kihitsu*, dă naștere înainte chiar de materializare trăsăturii ulterioare clipei în care hârtia e atinsă cu penelul.

Al doilea, *trimiterea pensulei/ sūhitsu*, unește gândul și concretul cu mișcarea, al treilea, *sfârșitul pensulei/ shūhitsu*, înnobilează actul mișcării, în esență simplu, cu alunecarea către pre-fiindul continuu sugerând caracterul perpetuu al deplasării în sine ce generează, parcă întâmplător, atingeri cu coala pură pregătită să primească spiritul.

Caligrafia, în Japonia *sho*, a luat naștere/ ființează ca artă. În 647 un poet coreean e numit conducătorul universității. Temmu (673–686) creează la Nara o

¹ Numit după *Shan Yin (Shao Xing) Lan Ting*, locul unde s-au întâlnit, pe 3 martie 353, în anul al 9-lea al împăratului Yong He, în vremea dinastiei Jin, 40 de poeți. Acolo s-a alcătuit o antologie poetică, cu o prefață: Lan Ting Xu, scrisă de “caligraful înțelept” Wang Xi Zhi (321–379) – considerată o capodoperă caligrafică. Împăratul Tang Tai Zong, impresionat, a cerut ca originalul să fie îngropat cu el. A trimis copii în diverse locuri, înainte de înmormântarea sa. Se pare că s-au păstrat numai copii nereușite.

² Nume canonic care ar însemna *Propagator al Legii*, dat înțeleptului de împăratul Daigo, după moarte, în 921.

³ Sanskrită – Mantrayana.

⁴ Fong Yu-lan, *Précis d'Histoire de la Philosophie Chinoise*, p. 30, Paris, 1952.

instituție similare universității și dispune același lucru în fiecare provincie. Codul *Taihō* (701) cerea ca fiecare clan să dea atenție studiului în nobila artă a caligrafiei. Se spune că *pictura bambusului*, caracterizată prin măiestrite linii și curbe în alb-negru, dăruind gândului puterea să străbată timpul prin artă, e un element de prim ordin în studiul caligrafiei. Mișcarea caligrafului e amplă ca pictura alb-negru, energică, nu denotă ezitări, ideogramele caligrafiindu-se pe hârtie albă. Scrierile japoneze spun că în momentul creației caligraful transmite prin penel un simbol al desăvârșirii ideilor, nu terna imagine, fie ea și simbolică, a unui obiect. În secolele V–VI textele oficiale erau scrise cu caractere chineze, adesea de scribi de pe continent, din China/ Coreea. În perioada Asuka (sec. VI–VII), grație lui Shōtoku Taishi, se preia scrierea dinastiei chineze Wei din Nord. În 607 prințul Shotoku a trimis în China prima delegație oficială japoneză, și cu însărcinări de ordin cultural, făcând un pas esențial pentru Arhipelag. „Din timpuri foarte îndepărtate, chinezii au considerat arta picturală ca una dintre manifestările cele mai elevate ale geniului creator uman, și pictura lor este suma concepțiilor lor despre viață”.¹ De-a lungul istoriei Chinei, cu perioade de unire și dezbinare, măreție și decadență, pierdere a puterii de înnoire în dauna prețiozității/ căutării studiate a unui anume tip de rafinament (ex. perioada dinastiei Ming) pictura s-a dezvoltat după legi proprii. Tratatetele spun că, în mare, ar putea fi împărțită această evoluție în funcție de 2 curenți: cel religios (marcat de daoism, apoi de sinteza budistă) și profan, manifestare a unei gândiri estetice originale. Fong Yu-lan definea filosofia: „reflexiune asupra vieții exprimată în manieră sistematică” și religia: „filozofie pe care se adună, aidoma unei suprastructuri, superstiții, dogme și rituri”, notând că nu există religia confucianistă (se spune că 3 mari religii domină China: taoism, budism, confucianism). Despre taoism și budism (*op. cit.*, p. 25) semnală nuanțe ca: diferențierea *tao-kia* (școala taoistă)/ religia Tao (*tao kiao*), învățăturile lor pot fi diferite, chiar contradictorii. La fel în ce privește filozofia budistă (*fo-hiue*)/ religia budistă (*fo-kiao*). Din timpul dinastiei Song (960–1279) școala picturii literaților încerca să aducă în caligrafia în pictură, limbajul poetic practicând o rafinată estetică. Mânuierea pensulei pentru a da viață unui poem era obiectul unor sofisticate studii în China, preluate/ însușite și în Japonia. Lao Tse scria că *negrul* poate suplini toate culorile, folosirea pensulei muiate în tuș în caligrafie dă poemului universalitate. Tradiția spune că sunt 5 nivele care jalonează termenii relevanți pentru penelul chinez².

¹ William Cohn, *Peinture Chinoise*, Phaidon 1948. François Cheng, *Le langage pictural chinois*.

² F. Cheng.

I. Pensulă-tuș – privește activitatea penelului în întregul ei. A mânui pensula e un act spiritual; trebuia recepționat, studiat ca atare, orice linie are aceleași trăsături ca ale unui organism viu: *gu fa* (osatură), *jing rou* (carne), *huo li* (forță), *shen qing* (expresie) etc. Mânuiind penelul în varii moduri se apela la: *cheng feng* (atac frontal), *zi feng* (oblic), *zhe bi* (în răspăr), *heng pi* (peri culcați), apăsând (*an*), ridicând (*ti*), târând (*tuo*), frecând (*ca*), cu mișcări ondulate (*qi fu*), cadențe sincopate (*dun cuo*). Liniile puteau reda: traseul conturului (*gou le*), al figurilor prin linii neîntrerupte care abia erau întărite ici-colo (*bai miao*), un desen aplicat în manieră regulată și stil academic (*kong bi*), o trăsătură *pointilistă*¹/ *tașistă* (*mu hu*), o trăsătură de penel *uscată* (*gan bi*), să adauge puncte la locul potrivit pentru a insufla viață trăsăturii de penel (*dian tai*), *albul înaripat* (*fei bai*), printr-o trăsătură rapidă, apăsată care lăsa o dâră zdrențuită cu o alta albă în mijlocul ei sau *cun* (linia încrețită, sugerând volum, modelarea formei, fiind compusă din *cârlige*, unghiuri/ curbe grațioase), trăsături de tipuri diferite: *fărâma de jad*, *cânepa descurcată*, *lovitura de secure* etc.

II. Yin-Yang – interpretare a unității eterne a contrariilor; studia *expansiunea* tușului, marcarea tonalităților, *implicațiile* acesteia: distanța/ adâncimea. Tradiția studia tușul în 5 *trepte*: *jiao* (negru ars), *nong* (concentrat), *zhong* (întunecat), *dan* (diluat), *qing* (luminos). Acestea formau (principiul contrariilor care se apropie) 3 *cupluri contrastante*: *gan-shi* (uscat – umed), *dan-nong* (diluat-concentrat), *bai hei* (alb-negru). Yin-Yang (japonezul *in-yo*) putea naște, prin artistul care mânua penelul prin intermediul spiritului, la tehnici ca: aplicarea gradată a tușului (*ran*), laviul (*xuan*), maniera *foarte îmbibat* (*weng*), cu despicături (*po mo*) sau tuș stropit (*po mo*), modalitatea *ji mo* (a tușurilor suprapuse).

III. Munte-apă: trata structura elementelor principale care trec din spiritul artistului în pictură, nu abdica de la *organismul viu*. Sunt noțiuni/ codificări ale limbajului ansamblului pictural peisagistic ca: osatură (stânci), vene (ape), mușchi (arbori), respirație (nori). Trăsăturile de penel poartă în ele: elanuri, imbolduri (*qi shi*), organizări contrastante ale spațiului de tipul *deschis-închis* (*kai he*), secvențe ritmice ale peisajului după principiul *ascendent-descendent* (*qi fu*), termeni înțilniți mai curând în geomantie, cu referire la configurația secretă, accesibilă prin puteri oculte, a unui teren, numit în China *aripile dragonului* (*long mai*), precum și dihotomia vizibil-invizibil (*yin-xian*).

¹ Point: punct, tache: pată, lb. franceză. *Pointilismul*: școală de pictură modernă, folosește *mozaicul de puncte*; *tașism*: școală de pictură abstractă, (specifică pentru neoimpresionism și diferite tendințe în pictura extrem-orientală) după Al II-lea Război Mondial, în care hazardul este element creator, rol important avînd *automatisme psihice*.

IV. *Om-cer*: studia relații care guvernau planurile de organizare ale tabloului (om-pământ-cer), ce e conținut în peisaj/ dincolo de el, e vizibil/ doar sugerat. Sunt amintite: *li wai* (complementaritatea interior-exterior), *xiang bei* (medalia/reversul, fața/dosul), *yuain-in* (departele/ aproapele), *san-yuan* (cele trei perspective – profundă, pe înălțime, plată).

V. Are, ca și principiul animării suflurilor ritmice al lui *Xie Ho*, calificative teoretice complexe, rar exprimate.

În perioada Nara crește atenția acordată caligrafiei. Perioada *de aur* a acestei arte în Arhipelag e între secolele X–XII. Japonezii spun că *omul e același cu sho-ul său*. Epoca Heian aduce *niponizarea* caracterelor chineze, dat fiind interesul curții imperiale/ aristocrației. Tachibana Hayanari a pus bazele stilului novator în caligrafia japoneză. În *perioada de aur* apar multe *inovații ale scrisului*, învățând de la maeștrii chinezi printre care celebrul, în epoca T'ang, *Wang hi-che* (307–365). Apare stilul *wayō*, ia amploare folosirea silabarelor (culegeri ca *Manyōshū*, *Kokinshū*).

În perioada Kamakura, sub influența crescândă a *civilizației zen*, stilul caligrafic chinez/ *kara-yō* intră din nou în atenție, epoca Momoyama impune stilul caligrafic *wayō/ wa-yō*. Limba japoneză „clasică” este numită, astfel (ca și chineza), și *wen yen* (ulterior folosindu-se – „bun go”; *yen* și *go* înseamnă limbă/ limbaj; *wen* și *bun* înseamnă, în esență, la fel – literatură/ scriere, mai precis, ceva de genul „limba scrierii literare/ limbajul scris literar”¹ ș.a.). În China cuvântul care definea scrierea însemna inițial urme lăsate de animale și păsări, linii firave ale frunzelor, și se scria *wen*. În chineză, „literatură” se spune *wenxue*², cultură: *wenhua*.

În jurul anului 100 d.C. un chinez pe nume Xǔ Shèn³, în cartea sa, *Shuowen Jiezi* (*Shuōwén Jiězì*)⁴, a clasificat caracterele chineze în șase categorii (în japoneză au fost numite *rikusho*): *Shōkei-moji* (care, la origine cel puțin, erau ca un fel de „schite/ reprezentări” ale obiectului pe care îl denumesc; ar putea fi

¹ Vezi și N. I. Konrad, *Despre limba literară în China și Japonia*, în: editor M. M. Guxman, *Voprosy formirovaniia i razvitiia nacionalnix jazykov/ Aspecte despre formarea și dezvoltarea limbilor naționale*, Moscova, 1960.

² *Wenxue* – cuvânt mandarin – înseamnă „literatură”, dar cele două grafeme utilizate pentru compunerea cuvântului sunt *wen* – „cultură, rafinament, scris ș.a.” și *xue* – „învățătură”; Vezi aceasta și în *Analecte*, la Confucius, 11.3.; *Wenxue* – caracterele sunt pronunțate în japoneză *bungaku*, *literatură*.

³ Xǔ Shèn (Wade-Giles: Hsü Shen), 758–147 d.C. – autorul unei lucrări considerate primul dicționar al caracterelor chineze, *Shuōwén Jiězì*, care conține peste 9000 de caractere, organizate pe 540 de intrări/ capete de secțiune (radicali, numite de el *bùshǒu*). Explică origine caracterelor pornind și de la străvechea “scriere a sigiliilor”.

⁴ *Shuōwén Jiězì* (Wade-Giles: *Shuo-wen chieh-tzu/ Explicarea simplificată și analiza compunerii caracterelor*).

denumite, în limbaj occidental, pictografice), *Shiji-moji* (reprezintă, în general, concepte abstracte – direcția, de exemplu), *Kai-moji* (numite uneori ideograme sau asociative compuse; de obicei sunt pictograme compuse pentru a sugera ceva: exemplu: odihnă – din persoană și copac), *Keisei-moji* (fono-semantic sau fono-ideograme – sunt cam 90% din caractere), *Tenchū-moji* („caractere derivate”; sunt cele mai vag definite), *Kasha-moji* („caractere fonetice împrumutate”)¹.

Hieroglifa poetului nu e numai mostră de pictural, ci *dă viață*. Dincolo de vizual, metaforele, aluziile, tăcerile hieroglifice asistăm în poezia chineză/japoneză, la manifestarea rafinată a *principiului tăcerii*, jocului între *numit/ ming* și *nenumit/ wuming*. Mînuirea penelului face ca vidul², dincolo de concepțiile daoiste/ confucianiste/ legiste³, prin maeștrii Chan (Japonia: Zen), pe vremea dinastiei T'ang, să devină temă de rangul I. Heinrich Lutzeler scria⁴ despre pictura în tuș a extrem-orientalilor că fundalul⁵ alb nu e decît *golul sfânt, indescritibila lărgime, profunzime și tăcere a cosmosului ca fundal originar al tuturor ființelor iar eliberarea glasului acestui fundal plin de semnificații tăcute* e un proces în care are loc *umanizarea cosmosului și cosmicizarea omului*. Maeștrii japonezi spun că, eliberat din chingile misticismului indian/ metafizicii sofisticate, de daoismul lui Lao Tse, *pragmatismul* lui Confucius, zen-ul se îmbibă cu ce înseamnă Japonia: precis, delicat, exact, simplu. Spiritul în Zen conține universul. Raportul yin-yang, prezență/ absență, tăcere/participare, sub o formă sau alta, dă naștere prin tehnici poetice/ caligrafice la bijuterii ale genului, între care putem situa și creații haiga.

Concluzionând, caligrafia, tipurile de scriere creează între Orient și Occident, în speță între China/ Japonia (dar și alte țări din arealul amintit) și Occident, o distanță greu de măsurat numai în termeni legați de vizual, de recepția pur și simplu a imaginii. Ideea de „frumos” în ce privește scrisul/ caligrafia comporta înainte de epoca modernă, de tipar sensibile diferențe, inclusiv în domeniul mentalităților. Faptul că arta haiga a pătruns în România

¹ Vezi și: Hadamitzky, W., Spahn, M., *Kanji and Kana*, Boston, Tuttle, 1981; Kaiser, Stephen, Introduction to the Japanese Writing System, în *Kodansha's Compact Kanji Guide*, Tokyo: Kondansha International, 1991, Mitamura, Joyce Yumi și Mitamura, Yasuko Kosaka, *Let's Learn Kanji*, Tokyo, Kondansha International, 1997.

² În India: un precursor al budismului mahayana, Nagarjuna, înainte de Bodhiharma, sistematiza doctrina vidului, *sunyata* (zen: *ku*).

³ Marcel Granet, *La Pensée Chinoise*, Paris, Albin Michel 1968.

⁴ *Drumuri spre artă*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1986.

⁵ După autorul citat, acolo unde e determinant în structura tabloului, reprezintă ce e general, dar mereu diferit prin formă, culoare.

către/ după anul 2000, într-o epocă în care caligrafia, arta scrierii în general străbătuse de acum un drum lung, cu schimbări majore în percepție, când de acum fotografia, colajul erau deja folosite în haiga în Occident, înseamnă că s-au „ocolit” cu totul sau în ce măsură aceste semnificații?

În opinia mea modernitatea (și să ne referim, în ce ne privește, la tipar, tehnicile moderne de culegere computerizată, tehnoredactare, manufacturare a hârtiei, cernelurilor ș.a.) a adus cu sine o serie de schimbări de substanță care îndeamnă la reflecție în cazul unor astfel de tipuri de artă, dacă se discută despre „inovare”. Ce înseamnă, așadar, a crea o haiga din care lipsește caligrafia în sensul original al cuvântului, făcută de mână? Ce înseamnă fie și perfectă imitare a unor trăsături de penel, dar totuși imitare, prin vreo tehnică de grafică computerizată? În ce măsură mai poate ea reflecta sufletul celui care mînuia altădată penelul?

Acceptând aceste tipuri de schimbări în tehnicile de lucru haiga cred că ne situăm dintr-o dată în alt palier – al unui alt tip de artă, mult discutată și controversată. Dacă la scrierea unui haiku poate că, în ultimă instanță, am putea discuta în termeni mai... „relaxați” (deși putem reveni și aici la tipologia scrierii japoneze față de cele occidentale), fie și în parte, despre scrierea la PC, la fel și la haibun, la haiga este altceva.

Într-un fel, discuția ajunge din nou, parafrazând, la „formă” și „fond”. Ca și la haiku, unde „preluarea” acestui tip de poem la noi ca și în alte părți a fost privită fost multă vreme, de mulți, mai mult sub aspectul formal, 5-7-5 silabe, și aici s-a „simplificat” la ideea de, să spunem pe scurt, „pictură cu poem”, „eludându-se” cumva tot ce înseamnă mentalitatea construită în timp, în subsidiar, incumbată în această artă. Felul de a se scrie poezie a evoluat adesea diferit de la o zonă la alta, în timp, subsumat unui anume fel de construcție al civilizațiilor. La noi poezia a însemnat și „iambii suitori, troheii, săltărețele dactile”, odă, madrigal, cantilenă, lied, sonet etc., a însemnat metafora, o construcție și, în timp, o definire laborioasă a tropilor, în zonele de confluență a culturilor persană și arabă a însemnat qafie, radif, gazel, rubay, masnavi, qasida ș.a.. La japonezi a fost conciziunea, numărul restrâns de silabe, (poeme cu un număr anume de silabe au avut și chinezii, dar există diferențe de abordare) tip waka/ tanka, haiku, senryu ș.a., terminologie tip utamakura, kigo ș.a. Una dintre „reguli” în haiku ține și de lipsa metaforei din text. Alte aspecte ar putea fi reliefate din analiza relației dintre text (cu subcapitol legat de caligrafie, cu tot ce incumbă) și imagine în haiga japoneză și cea occidentală, modul de „transmitere a mesajului, între spontaneitatea și fermitatea trăsăturii de penel și „elaborare” ș.a.

Deși sunt, evident, oameni care cunosc toate aceste lucruri și în Occident, și la noi, în România, înseamnă asta că pot surmonta bariera despre care vorbim? Dacă răspunsul este fie și secvențial „da”, cât și cum și cu ce rezultate?

Să mergem mai departe la hârtie, pensulă, cerneală/ tuș etc.

Hârtia, care pentru noi prezintă importanță într-un anume fel, comportă un proces de elaborare funcție de dorința poetului/ pictorului-caligraf. Inițial hârtia se importa din China, apoi a fost produsă în Japonia, în toate nuanțele curcubeului, groase, pline de finețe, cvasi-transparente, împodobite cu desene colorate, într-o singură culoare; sunt hârtii care strălucesc mai atenuat pe margini, cu aur și argint sau care reprezintă aplatizat diferite forme vegetale. Timpul a dus la standardizarea hârtiei funcție de trebuințe. Apar: *kai-shi* (*hârtie de buzunar*, prin secolul X se ținea în mână poetului), *shiki-shi*, mai ales pentru pictura în stil japonez, ambele groase, albe, dreptunghiulare sau aproape pătrate, potrivite pentru caligrafierea caracterelor chinezești sau poemelor japoneze de 31 de silabe (*tanka*). Apariția și dezvoltarea haiku-ului (se folosea și pentru *tanka*) a dus la hârtia *solidă*, de formă alungită, albă/ decorată, numită *tanfaku*. *Semmen* e hârtia în formă de evantai, obiect atât de important în viața cotidiană în Japonia, pe care se scriu și poeme. Având în vedere nu numai vecinătatea cu China, ci și spiritul întreprinzător al japonezului, Japonia folosea din anii 770 tehnici de tipar coreene. Odată cu budismul intrau în Japonia texte imprimate cu ajutorul plăcuțelor de lemn gravate. Cărți se tipăresc odată cu sec. XII. În 1696, la ordinul shogun-ului *Ieyasu*, s-au adus din Coreea (unde erau cunoscute cu peste un secol înainte de Gutenberg, din 1324) elementele tiparului cu caractere mobile. În China primele încercări de tipar cu caractere mobile au fost între 1041–1048. *Arta scrisului* nu dă semne de dispariție în Japonia, azi. Dictonul *omul e una cu sho-ul său* rămânea valabil multă vreme, caligrafia fiind oglinda spiritului poporului japonez, mijlocul prin care sensibilitatea poetului poate să pășească cu puterea de sugestie către inima deschisă să-l primească.

Chinezii, și, prin ei, și japonezii, spuneau că un caligraf are nevoie de cele „Patru comori pentru studiu” – penelul, hârtia, cerneala și „piatra pentru cerneală”.

Pensulele pot fi de diferite tipuri – din păr de capră albă, din păr negru de iepure, din păr galben de nevăstuică ș.a. După funcțiile lor, sunt clasificate în: tari, moi și combinate. Coada lor poate fi din bambus, lemn, lac, porțelan, fildeș, jad ș.a.

Caligrafii/ pictorii chinezi foloseau (unii mai folosesc și azi) și un pigment unic, numit „bățul de cerneală” – cele mai renumite astfel de „bețigașe” sunt de tip *hui mo*, făcute din pinii de pe Muntele Huangshan, provincia.

Cea mai bună hârtie (hârtia a fost inventată, după tradiție, de Cai Lun, în timpul dinastiei de Răsărit, 25–220) pentru caligrafie era considerată varietatea xuan, produsă în prefectura Jing, din Xuanzhou (azi provincia Anhui).

Pietrele pentru cerneală (pe care se trece cu „bețișorul de cerneală”) pot fi clasificate în trei categorii: Duan, She și Tao, funcție de finețe, duritate.

Și „povestea” hârtiei, a penelului și cernelurilor este una frumoasă, care poate continua cu alte și alte pagini...

Am trecut în revistă toate acestea pentru a sublinia, din nou, ce înseamnă caligrafia, penelul care așterne totul pe hârtie prin mișcări izvodite din ființa creatorului în cazul haiga.

*

Există, în final, cum spuneam, un anumit tip de construcție a civilizațiilor care face ca „exportul” unei arte cum este haiga să fie privită de mulți, și din Occident și din Japonia, mereu un „altoi” pe un alt fel de a gândi. Dacă ne gândim la ceva care duce imediat cu gândul spre Japonia, se poate să ne vină în minte shinto.

Calea shintō (de la chinezescul *chen tao*, tradus simplificat calea zeilor, amplu: *drumul spiritelor principiului masculin*) era inițial o religie populară legată de cultul forțelor naturale/ strămoși, în care moartea nu e prezentă. Viața de apoi în sensul teologiei occidentale; nu are o noțiune echivalentă, nu stabilește o scară de valori, fiind etică, morală, cod de viață; are prin tradiție 3 simboluri (erau și ale Casei Imperiale): oglinda (dreptatea, curățenia), sabia (curajul, hotărârea), perla (mila, iubirea, umanitatea). Oamenii vremii știau că aceea ce scria *Hai Kuo* în *Tratatul despre peisaj* („cei vechi spun că poemul e o pictură fără formă iar pictura un poem cu formă” care ne conduce, ne ajută să „ne imaginăm subtilele simțăminte pe care le descrie”) e una dintre cheile ușii de la camera intimă a culturii lumii asupra căreia ne plecăm. *Cele șase canoane ale picturii* care guvernau în patria lui Buddha, India, scrise în timpuri legendare, spun că unicele *imagini excelente* sunt cele care au *puterea de sugestie* aptă să dezvăluie spiritul. Renașterea spiritului prin artă este primul principiu din tratatul lui *Sie-Ho*, despre care japonezii cred că are un loc important în arta Japoniei. În Europa (nu *în urmă* în ce privește arta, ci *altfel*) după vremurile evanghelice/ impunerea creștinismului, la începutul sec. VII, Grigore cel Mare scria (*Moralia*, XIV, 19): „Ce să înțelegem prin pucioasă dacă nu păcatul cărnii?” Se discuta pe plan teologic, cu adânci implicații sociale, opoziția carne (glisând către conotația sexuală) – spirit. În curente monahice din secolul V era o listă a păcatelor capitale, dezvoltată de-a lungul întregului ev mediu european creștin, printre care lăcomia (*luxuria, gula*), desfrâul (și din excese de băutură/ mâncare, *crapula, gastrimargia*), plăcerea sexuală. Cum se

împăcau astea cu ideile japonezilor/ chinezilor obișnuiți să aibă concubine, care aprobau, în manieră personală, *cartierele vesele*, știm din scrierile vremii. Sau să ne gândim la *aplicarea* acestei liste unor, celebri/ prețuiți în toate mediile poeți japonezi/ chinezi ca *Li Tai Pe* (701–762), care a scris poezii ca: *La o ceașcă de vin, Chef dezvățat, Rămas bun din cârciumă, Beat în primăvară, Poet gândind să plece la o țitoare, Când s-a trezit drumețul în tractir.*

Spectacol din alt ev, cu alte reguli, prin întâlnirea cu cine le re-aduce în lumina unui alt prezent, prin dorința de frumos/ cunoaștere poezia, pictura, opera de artă pot avea o nouă viață. Charles Péguy scria (*Clio*) că opera literară e *la mâna cititorului*. El poate *desfigura* prin lectura *lipsită de calitate* și pe Homer necutezând să se aventureze în ce e prețios în Iliada / Odiseea: prezentul autentic. *Drumul spre reactualizarea operei de artă e liber doar când cunoștințele istorice se integrează intuiției, se dizolvă în capacitatea de a re-trăi... a re-crea conținutul ei intuitiv inițial*, scria Hans Sedlmayr (1896–1984). Operele de artă sînt flori care ne pot învălui în parfumul lor spiritul, dar rămân mute dacă *nu ajung componente ale unei adevărate conversații*. (Ernesto Grassi) Psihologia discută *mistificarea realului* prin artă, simțurile pot fi *îndreptate* către *mistificarea informației* prin manipularea liniilor, culorilor, nuanțelor.¹ Liniile nu mai sunt componentele *frazeologiei cosmice* (Herbert Read, *Semnificația artei*) cu care pictau chinezii/ japonezii poemele-picturi. Pictura nu mai e *extensie a scrisului*. Civilizația vizualului a contribuit la transformarea artei, azi, într-un *punct de interes*. O noțiune ca *Evul Mediu, adaptată* strict temporal sau nu la Japonia, poate servi ca *termen de comparație* celui european? Sau civilizația cărții în Europa, unde Shakespeare scria (*Hamlet*): *s-a destrămat legătura dintre vremuri*, și Hegel, relativ la Quattrocento, că *treapta frumuseții e treaptă a conștiinței*², poate fi jalonată pe aceleași coordonate în China/Japonia, cunoscând complexul sistem mandarinal, cultura fiind *nuanțat* privită față de Occident?

Keywords: Haiku, Romanian literature, Japanese literature, tradition

Abstract

My paper focuses on the recently established tradition of Haiga (or Haiku) poetry in Romanian literature and discusses the problematic in relation to the development of various visual arts.

¹ O linie verticală *pare* a fi mai lungă decît una orizontală egală: săgețile *Muller-Leyr* (două linii orizontale drepte, de lungimi egale, una cu capetele terminate în formă de săgeată, alta în forma literei V; ultima pare mai lungă) sau *triunghiul lui Penrose*.

² *Enciclopedia științelor filozofice*.

RAFAEL ALBERTI Y EL SIMBOLO DEL MAR

Geo CONSTANTINESCU

Nacido en El Puerto de Santa María (Cádiz) en 1902, Rafael Alberti se trasladó a los 15 años de edad, junto con su familia, a Madrid, en el medio de la meseta „de los castellanos”.

Había dejado, pues, el horizonte marino de su pueblo y el paraíso perdido de su infancia. Estos dos lados fundamentales de su ser le perseguirán toda la vida.

Empezó su actividad creadora como pintor. Pronto renunciará a este arte. Debuta como poeta en 1925, con el volumen *Marinero en tierra*, un año después de ser galardonado con el Premio Nacional de Literatura, por el mismo manuscrito. El conjunto de poemas representa, de una manera original, la nostalgia del poeta por el mundo de su niñez y por el horizonte marino andaluz, también perdido.

Escribe él en la segunda parte del volumen: „¿Por qué me desterraste/ del mar?” (*I*, poema dedicado a Juan Chabás). La falta del horizonte marino es percibida como dolor desgarrador, como una pérdida irrecuperable. El poeta se siente como un ser errante en la tierra firme. Necesita el mar para encontrarse consigo mismo, para encontrarse con la libertad de la primera edad: „Nací para ser marinero/ y no para estar clavado/ en el tronco de este árbol” (*Elegía del cometa Halley*).

El mar no resulta sólo el horizonte del nacimiento y la proyección de su infancia, sino también un gran deseo de libertad. Así el poeta quiere transformar su casa de Madrid en un navío: „Sube, sube, balcón mío,/ trepa el aire, sin parar:/ sé la terraza de la mar,/ sé torreón del navío” (*Chinita*). El mar es el aire que necesita en su exilio en la tierra. La llamada del mar es algo permanente: „si yo nací marinero,/ ¿por qué me tenéis aquí/ si este aquí yo no lo quiero?” (*El rey del mar*). La vida sin el mar es un extravío. El mar es la felicidad, el

cumplimiento. La añoranza al mar es continuo sufrimiento, es continua búsqueda: „Vestido como en la tierra/ ya mi voz con otro viento,/ nadie quiere darse cuenta/ que soy marino y guerrero/ que los seré hasta que muera” (*Vacío*). El poeta en la tierra no es el mismo. Es un otro, enfermo, vacío, minusválido. En la tierra el poeta vive una tremenda falta de contenido. Sus sueños del amor son también marinos: „Mi novia vive en el mar/ y nunca la pudo ver” (*Llamada*). Los recuerdos con la amada serán recuerdos marinos: „Recuérdame en alta mar, la amiga, cuando te vayas,/ y no vuelvas./ Cuando en el fondo del mar/ seas sirena” (*La niña que se va al mar*).

Al romperse los lazos del amor en la tierra, ellos se reanudarán en el mar. El poeta será entonces él mismo, el hombre dentro de su horizonte del nacimiento y la mujer-sirena, la mujer del mar. Dentro del mar, el hombre y la mujer serán los elementos vivos de las leyendas marineras.

El deseo de volver al mar es el deseo del cumplimiento del ser y del amor: „Del barco que yo tuviera/ serías tú la costurera.// Las jercias de seda fina/ de fina Holanda, la vela./ ¿y el hilo, marinerito?/ Un cabello de tus trenzas” (*Medianoche*).

El amor tiende a cumplir este sueño. El hilo del barco al cual echa de menos el poeta será el cabello de las trenzas de la amada.

El deseo de volver dentro del horizonte del mar cobra cuerpo en los gestos de los niños de la tierra: „Pobrecito río,/ donde solamente botan/ sus barquitas los chiquillos”. Nada de la grandeza del horizonte marino con los barcos grandes surcando el infinito.

En *Marinero en tierra* el mar es para el poeta nostalgia, amor, también el blanco de su ser. Es el trayecto hacia el cumplimiento del círculo de la vida.

El vivir en la tierra es exilio, enajenamiento, sufrimiento. El absoluto es el mar. La realidad circundante es la tierra. El poeta necesita lo absoluto.

La amante, el segundo volumen de versos, publicado en 1926, continúa esta búsqueda del absoluto, pero dentro de la realidad de España, donde el poeta sigue sintiéndose desterrado. El poeta se dirige hacia los demás: „Castellanos de Castilla/ nunca habéis visto el mar” (13, *De Aranda de Duero/ a Peñaranda de Duero*). El poeta siente el complejo de superioridad frente a los otros que no conocen su dicha en este horizonte existencial.

Rodeado por las bellezas de la Península, el poeta siente el dolor del agua: „Dejadme llorar aquí,/ sobre esta piedra sentado,/ castellanos,/ mientras que llenan las mozas/ de agüita fresca los cántaros” (15, *Ruinas – Peñaranda de Duero*).

Algunas veces compara el campo de Castilla con el mar de su infancia: „Sientate en las graderías/ y mira la mar – el campo de Castilla –” (18, *Ruinas*). La imagen del dolor es una imagen vivida ya antes: „¡Dejadme, vientos, llorar,/ como una niña, ante el mar!” (¡*El mar! Laredo*).

En el volumen *El alba del alhelí* (1927), el poeta continúa esta búsqueda de lo absoluto. Su amante, „la hortelana del mar“, llega a tierra firme, muerta. El cumplimiento del amor habría podido ser sólo en el mar. En la tierra ni ella, ni el poeta tendrán vida: „¡Soy la hortelana del mar.../ y, mírame, vengo muerta! ” La tierra es la muerte de su amor.

La imagen de la mujer, para el poeta llega a ser la sirena de pelo largo. Ella volverá en sus poemas de amor, en toda su carrera poética.

En su continuo deseo por el agua el poeta quiere ser „...mimbres/ de las laderas del Ebro,/ agüita con rumbo al mar/ quisiera, pero no puedo”. La imposibilidad de poder volver a su horizonte quitado en la juventud, le desgarrá interiormente.

En la siguiente obra, *Cal y canto* (1926–1927) el poeta experimenta el hermetismo barroco, como homenaje a Góngora, el maestro reivindicado por los vanguardistas. Con acertada intuición Rafael Alberti recrea el lenguaje poético del gran poeta del siglo XVII. Al mismo tiempo, sus sonetos y tercetos, por su elaborada arquitectura y el atrevimiento de las imágenes, se inscriben con gran éxito en la moda futurista de su época.

Ponemos, como ejemplo, esta maravillosa descripción de la soledad: „La soledad, dormida en la espesura,/ calza su pie de céfiro y desciende/ del olmo alto al mar de la llanura.// Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,/ y gladiadora, como un ascua impura/ entre Amaranta y su amador se tiende” (*Amaranta*). Se trata de una sabia sucesión de metáforas que personifican los conceptos y espiritualizan las cosas, figurando la soledad como una enemiga del amor, e, implícitamente, de la vida. Los seres sin amor sienten la prefiguración de la muerte. Al inicio, la soledad aparece como algo extraño, cobrando cuerpo, „dormida en la espesura”. Pero su pie es de „céfiro” y „desciende” del universo exterior, neutro, sin amor „entre Amaranta y su amador”.

Pero esta experiencia de brillante expresión se fue cortando con la profunda crisis interior que sufrió el poeta entre los años 1927–1928. Dice él mismo en *La arboleda perdida*: „¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, como dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más

en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles, no como cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba. Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas”.

La pérdida de la gracia es una revelación profunda. El poeta necesitaba salir de esta crisis. El único medio de superar la caída en los precipicios interiores era la creación. Así nació el volumen *Sobre los ángeles* (1928). El volumen abarca la revelación de sus sentimientos desgarrados, su amargura, su tristeza, el vacío de la existencia: „Silencio. Más silencio. Inmóviles los pulsos del sinfin de la noche.// ¡Paraíso perdido! Perdido por buscarte,/ yo, sin luz para siempre” (*Paraíso perdido*).

En *Desahucio*, el poeta representa su alma como una casa deshabitada, donde se instala la ruina y la muerte: „Ángeles malos o buenos,/ que no sé/ te arrojaron en mi alma./ Sola,/ sin muebles y sin alcobas,/ deshabitada”. Es un motivo cultivado también en la poesía española del Barroco. En *El cuerpo deshabitado* aparece el motivo medieval del irreversible divorcio entre el cuerpo y el alma: „Quedó mi cuerpo vacío,/ negro saco en la ventana”.

En la conciencia enferma aparecen los ángeles del castigo: „...y ángeles turbios, coléricos/ carbonizaron tu alma,/ tu cuerpo”. Es la alusión al Antiguo Testamento, donde amenaza Isaías: „Por el furor de Yavé de los ejércitos se abrasará la tierra y el pueblo será presa de fuego”. En el poema *Juicio* reitera el tema trascendental de su obra: el de la justicia y del castigo: „Ya el fallo de la luz hunde su grito,/ juez de sombra, en tu nada”. En *Los ángeles bélicos* el poeta se imagina como una torre en medio de los vientos: „Yo, torre sin mando, en medio,/ lívida torre colgada/ de almas muertas que me vieron,/ que no me vieron.// Viento contra viento”.

En este volumen aparecen: el „ángel de la ira”, el „ángel envidioso”, „los ángeles vengativos”, „el ángel avaro”, „los ángeles sonámbulos” etc.

Es un mundo de apariciones interiores que persiguen un alma destartado por el miedo, la enfermedad, las penas de una educación rígida, religiosa, la falta de equilibrio y de amor.

El poeta vive el Apocalipsis del Universo prefigurado en la Biblia. En revelar sus sufrimientos participan todos los elementos de la naturaleza. Los

cielos y los ángeles actúan con la violencia que despertó en la naturaleza la muerte de Jesucristo: „Habrá señales en el sol, en la luna y en las estrellas, y sobre la tierra perturbación de los hombres” (*San Lucas*, 21, v. 25).

La crisis del poeta es la crisis del intelectual español engañado por una tradición inflexible. El joven ha perdido la ilusión para alcanzar una vida eterna. El hombre maduro, conocedor de los sufrimientos y rozado por el ala de la muerte, vive su propio castigo. Las representaciones de estos ángeles son los ecos de la conciencia que busca la salvación, del hombre que no se fía de esas leyendas y que sufre por la pérdida de la fe. En estas circunstancias, el poeta busca otra vía de escape. En el encuentro con los demás, con sus sufrimientos, con sus regocijos, con su tristeza y su felicidad, y sobre todo con una mujer que comparta su dicha y los miedos, con la cual logre construir un hogar y engendrar hijos.

Con la poesía comprometida, el poeta descubre a los demás, con sus sentimientos, las actuaciones que llevan la fuerza de la fraternidad. *El poeta en la calle* (1931–1936), *De un momento a otro* (1934–1939) abren este camino que será continuado con la poesía del exilio.

Ésta, última, añade otros temas: la condición del desterrado, la nueva incorporación de otra realidad geográfica y humana y la nostalgia por la tierra perdida. Recordamos de este último y largo período sólo tres volúmenes: *Entre el clavel y la espada* (1939–1940), *A la pintura* (1945–1952), *Ora marítima* (1953).

Esta poesía es más elaborada, más profesional, el fruto de una gran experiencia de „cantante” en español. Ponemos como ejemplo un fragmento del poema *Retorno del amor en los balcones*: „Ha llegado un tiempo en que años,/ las horas, los minutos, los segundos vividos/ se perfilan de ti, se llevan de nosotros,/ y se hace urgente, se hace necesario,/ para no verlos irse con la muerte,/ fijar en ellos nuestras más dichosas,/ sucesivas imágenes”.

Al mismo tiempo su poesía pierde la espontaneidad y la hondura lírica. Rafael Alberti parece que haya encontrado, por fin, el equilibrio del ser y quiere ahora vivir junto con los demás los problemas del tiempo: luchar contra el mal de la sociedad, construir una felicidad común, alcanzar un horizonte social digno. En estas circunstancias su poesía carece de hondas dimensiones individuales. Sólo la poesía de amor alcanza el valor de la poesía anterior. Pero los gritos hacia el horizonte del paraíso perdido, junto con los problemas de conciencia expresados a través de los ángeles quedan mejores que los logros del último período.

Aquel camino lleno de incertidumbres y desesperación volcado por las vivencias y las energías de la juventud es el que define mejor su voz poética. Su verdadera originalidad es la búsqueda del paraíso perdido de los poemas de antes de 1936, búsqueda plegada por desgarros interiores, por miedos e incertidumbres. La poesía comprometida y la poesía del exilio remite más hacia el ingenuo de sus deseos sociales, a la pericia y a la destreza de un poeta de gran talento. Con estos rasgos, la poesía de este período le acerca más a la artesanía que a lo ingenuo con que se hizo conocida, al inicio de la carrera poética.

Keywords: Rafael Alberti, sea, symbolism, Spanish literature

Abstract

This article analyses the symbolism of the sea in Rafael Alberti's first three volumes of poetry. As he spent his childhood in the proximity of the sea, the poet equated the aquatic scenery with an infant's paradise.

Bibliografía

- ALBERTI, RAFAEL, *Marinero en tierra, La amante, El alba de alhelí*, Madrid, Editorial Castalia, S.A., 1990.
- ALONSO, DÁMASO, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Editorial Gredos, 1952.
- DEBICKI, ANDREW P., *Estudios sobre poesía española contemporánea. La Generación de 1924–1925*.
- SALINAS, PEDRO, *Ensayos de literatura hispánica...*, Madrid, Aguilar, 1958.

RENÉ DAUMAL ȘI POEZIA ALBĂ

Marius-Cristian ENE

Numele lui René Daumal a devenit cunoscut în peisajul literar parizian în a doua jumătate a anilor '20, în perioada în care inițiază legături cu grupările suprarealiste existente aici și apoi întemeiază, împreună cu mai mulți prieteni, revista *Le Grand Jeu*.¹

Totuși, activitatea sa creatoare începe mult mai devreme, în jurul vârstei de 14 ani². În 1922, în timp ce își urma studiile liceale la Reims, René Daumal și trei prieteni (Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vaillant și Robert Meyrat) au întemeiat o grupare numită „*Les Phreres simplistes*“ (*Frații simpliști*). Numele grupării mărturisea una dintre intențiile fundamentale ale fondatorilor: regăsirea simplității copilăriei și a posibilităților sale de cunoaștere intuitivă și spontană. Mijloacele prin care doreau să obțină acest lucru erau lectura unor texte mistice, dedublarea cataleptică nocturnă și ingerarea de substanțe halucinogene, precum tetracolorura de carbon. Revolta era cuvântul de ordine, iar principiile amintite aveau să își găsească manifestarea și pe plan literar.

Având această experiență comună, tinerii ajunși la Paris în 1925 descoperă cu încântare suprarealismul, care îi atrage prin spiritul său revoluționar și prin importanța acordată trăirilor situate dincolo de limita conștiinței obișnuite.

Cele două grupări nu se unesc însă niciodată, iar inițiativa apariției revistei *Le Grand Jeu* le aparține foștilor Frați simpliști, cărora li se adăugaseră și alte personalități avangardiste.

Revista *Marele Joc*³ a apărut în numai trei numere, între 1928 și 1930, iar al patrulea nu a mai fost publicat, oprindu-se în faza de pregătire. În numărul I,

¹ Olivier Pennot-Lacassagne, *Grand Jeu et petits jeux surréalistes*, în *René Daumal ou le perpétuel incandescent*, Etudes, Temoignages, documents inédits, (sous la direction de Basarab Nicolescu și Jean-Philippe de Tonnac), Bois d'Orion, Ile-sur-la Sorgue, Franta, 2008, pp. 55–64.

² René Daumal, *Le Contre-Ciel suivi de Les dernières paroles du poète*, Gallimard, 1970, pp. 245–247.

³ Michel Random, *Le Grand Jeu*, 2 tomes, Paris, Denoel, 1970 ; vezi și <http://morne.free.fr/celluledessites/Game/point08.htm>; (Site de Grand Jeu).

Daumal a publicat primele sale poeme, precum și studiul *Liberte sans espoir*, în numărul II i-a apărut *Mise au point ou Casse-Dogme*, iar în numărul III textul *Nerval le Nictalope*, reprezentativ pentru această perioadă de căutări.

În *Mise au point ou Casse-Dogme (Punere la punct sau Sparge-dogmă)* – cu un titlu, de asemenea, grăitor pentru intențiile grupării – René Daumal și Roger Gilbert-Lecomte subliniază încă o dată că „Marele Joc este în întregime și sistematic distructiv”. Această distrugere vizează dogmele de orice fel, tipice pentru ultimele trei secole de civilizație occidentală și pentru omul care trăiește în acest tip de societate. Esențial este următorul avertisment: este posibil ca distrugerea dogmelor să îi fie fatală celui care încearcă acest lucru, deoarece este în mod intim legat de ele. Prin urmare, în Marele Joc se pot prinde doar cei care își asumă acest risc.

Această implicare deplină în Marele Joc avea să îi îndepărteze, în curând, de suprarealiști, cărora le reproșează tocmai superficialitatea, menținerea la suprafața lucrurilor.

Atunci când André Breton îi cere lui René Daumal să își precizeze poziția față de suprarealism, acesta îi răspunde printr-o scrisoare deschisă, inclusă în al treilea număr al revistei *Marele Joc*. Deși nu exclude, pe viitor, posibilitatea unor alianțe punctuale împotriva unor inamici comuni, Daumal spune că acestea nu pot surmonța diferența profundă dintre cele două grupări. El consideră practica suprarealistă o simplă „știință amuzantă”, care nu are nimic comun cu setea de absolut și cu implicarea totală în creație ce animă Marele Joc.

Un al patrulea număr al revistei este doar pregătit, dar nu mai apare, astfel că aventura Marelui Joc încetează în 1934. Angajamentele asumate însă în această perioadă nu vor fi niciodată trădate de René Daumal, o dovadă în acest sens fiind luarea de poziție din *La Grande Beuverie*, romanul care va marca trecerea în a doua etapă a creației sale. Până atunci însă, René Daumal va debuta cu un volum de poezie.

Deși a văzut lumina tiparului abia în 1936, volumul de versuri *Le Contre-Ciel*¹ cuprinde poeme scrise înainte de 1930, fiind definitoriu pentru prima etapă de creație, care se încheie în 1930, odată cu întâlnirea cu Alexandre de Salzmann, pictor, grafician și regizor care îl va ajuta să găsească o nouă orientare interioară, într-un moment în care nu mai credea că acest lucru este posibil.

De altfel, volumul *Le Contre-Ciel* trebuia să apară cu câțiva ani mai devreme, la Simon Kra, apoi la Editions du Sagittaire. În 1935, Daumal a primit, pentru acest volum, Premiul Jacques Doucet, câștigat de-a lungul timpului și de Andre Gide, Paul Valery sau Jean Giraudoux. În deschiderea volumului,

¹ Rene Daumal, *Le Contre-Ciel suivi de Les dernieres paroles du poetei*, Gallimard, 1970.

Daumal refuză să își considere creațiile „poeme“, considerând că acestea merită doar numele de „creații lirice“. În etapa de creație în care se află, el nu poate decât să speră că, la un moment dat, va putea să creeze adevărate poeme¹.

Volumul cuprinde trei secțiuni: *Claviculele unui mare joc poetic*, *Moartea și omul său* și *Cerul este convex*. Prima dintre acestea (a cărei denumire amintește de vechile cărți de magie, precum *Claviculele lui Solomon*), nu cuprinde poeme propriu-zise, ci discursuri în proză despre om, cunoaștere, conștiință sau poezie, întrerupte și completate din loc în loc cu versuri.

În structura intimă a ființei umane, poetul face distincția între conștiință și individualitate. Conștiința poate fi asimilată spiritului, esenței nemuritoare a ființei umane, suflului divin de care vorbește creștinismul sau conceptului hindus de Atman, înțeles ca Sinele fiecărei persoane, desprins de identificare și de legăturile cu realitatea fenomenală și cu existența în lume. Individualitatea, în schimb, este strâns legată și condiționată de lumea concretă:

„În contradicție cu conștiința perfectă concepută, dar nerealizată, corespunde, în domeniul formelor producerea în Materia primă negată a priori, de ființe organizate, adică de creaturi limitate în spațiu, care grupează, în jurul principiului vieții, masculin și negator, sisteme de mișcare ce colaborează pentru a conferi ansamblului o tendință de a dura. Aceste mișcări sunt cele corporale, ale poftelor, și aspectele lor sensibile, dorințele.

Astfel se organizează și este conservată individualitatea, care se atașează de conștiință atât de bine încât aceasta din urmă se obișnuiește cu totul să o considere drept a sa, dacă nu chiar ca pe sine însăși.“²

Ca urmare a acestei confuzii între conștiință și individualitate, ființa umană este redusă la ceva insignifiant:

„Un individ este nelimitatul care se consideră limitat, torturat într-o formă particulară.“³

Odată cu conștiința existenței acestei auto-limitări, apare necesitatea negării:

„Te vei elibera de propriile limite atunci când vei fi gândit și vei fi acționat [în modul următor]: această individualitate este veștmântul meu, nu este eu. Dintr-o dată, vei percepe drept un obiect propriul tău individ, dar și pe

¹ *Ibidem*, pp. 21–22.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, loc. cit.

nenumărații indivizi care te înconjoară, natura cărora este să fie o mulțime. [...] Dacă vei înțelege asta, nu te vei mai putea opri să nu vezi spectacolul atroce al unei mulțimi de suferințe vizibile, sub formă de corpuri. “

Așadar, trebuie să devii conștient de propria falsitate, să începi prin negarea propriei individualități:

„Într-adevăr, dacă încetez să mă mai gândesc la mine ca la un veștmânt ce își are scopul în sine însuși, individualitatea „mea“ nu mai este „a mea“ mai mult decât restul universului. (Acest adevăr este tema fundamentală din Bhagavad-gita, de exemplu). “

Odată aplicată la propria individualitate, negarea se extinde, cuprinzând întregul univers fenomenal. Negarea devine o condiție sine-qua-non atât a creației, cât și a cunoașterii, care sunt definite în modul următor:

*„creație sau mai buna evocare a formelor negate“;
„cunoaștere a formelor negate sau inventate“.*

Iar al treilea aspect, în lipsa căruia actul suprem al conștiinței nu se poate exprima în totalitate, este iubirea:

„integrare a formelor în conștiință prin iubire“.¹

Pornind de aici, René Daumal ajunge la concluzia că „orice poezie își are rădăcina în actul imediat al negației“.

„Poetul devine conștient de el însuși făcând să apară formele pe care le neagă și care astfel devin simboluri, aspecte sensibile ale ascezei sale; el se exprimă prin ceea ce respinge și aruncă de la sine, și dacă numim demne de admirație imaginile pe care ni le propune, în spatele lor se ascunde mereu un „NU“ spre care merge admirația noastră.“

Iar actul negării, care a stat la baza creației poetice, trebuie să încununeze și actul citirii unui poem, numai cu această condiție cititorul devenind capabil să recepteze esența însăși a poemului:

„Dacă misterul manifestării trebuie răsturnat, același lucru se întâmplă și când cineva citește poemul; el trebuie ca, după ce s-a umplut de emoțiile, de sentimentele, de certitudinile pe care le suscită, după ce a incorporat în mod

¹ *Ibidem*, p. 29.

conștient aceste elemente, să le suprimă unu câte unul, printr-o negație perseverentă; va ajunge astfel până la evidența poetică ce a constituit germeul și care este chiar esența poemului. “

În cadrul acestui act, al comunicării dintre poet și cititor, procedeele specifice poeziei, ritmul, rima și măsura sunt considerate adevărate procedee magice, incantatorii, destinate să elibereze și să creeze o comuniune:

„Înseși operele poetice păstrează întotdeauna un mare număr de repetiții specific maniacale, dar înălțate, prin intermediul unor procedee magice, la rolul de formule puternice de eliberare și de comuniune; revenirile ritmice ale numărului, rimelor, asonanțelor, imaginilor sunt mai întâi, la poetul care le inventează, cunoscând necesitatea lor, expresii maniacale promovate de către conștiință la rolul de farmece. Datorită impunerii numerelor, care sunt moduri ale unității, poemul este o totalitate care nu are nevoie să se repete pentru a fi simbolului universalului și al necesarului. “¹

A doua parte a volumului, intitulată „Moartea și omul său“ are ca temă negarea supremă, care este moartea: Aceasta e dezvoltată în poeme precum „Marea zi a morților“, „Persefona, adică dubla ieșire“, „Neantului“ sau „După“:

*„Însuși spațiul se stinge în scânteii
Pe care le aruncați în vântul vieții, iar timpul moare
Oprind zâmbetele voastre zadarnice
Și înțepenind suspinele voastre,
Iar voi înghețați încet în mine de turbă.* “²

Partea a treia, intitulată „Cerule este convex“, insistă asupra imposibilității oamenilor – și chiar a poetului – de a se desprinde total de lumea fenomenală:

„Dar marii anti-sori negri, puțuri de adevăr în urzeala esențială, în vâlul cenușiu al cerului curb, merg și vin și se aspiră unul pe altul, iar oamenii îi numesc „absențe“. Cine îi va învăța ce este ființa și că ei nu fac decât să gândească ne-ființa cu măsura lor?“³.

Ca urmare, lumea Anti-Cerului, acest terț inclus în care toate contradicțiile aparente își găsesc rezolvarea (În această noapte polară și albă și neagră,

*În această inimă devastată și de foc și de gheață,
În acest cap, grăunte de plumb sau spațiu pur,*

¹ Ibidem, p. 50.

² Ibidem, pp. 65–67.

³ Ibidem, pp. 89–90.

Îată ce vid perfect se sapă pentru gloria ta.

Nici alb nici negru nici foc nici gheață,

Nici grăunte de plumb nici spațiu pur

Această lume este pierdută cu totul!)¹ rămâne inaccesibilă. Poetul nu reușește decât să o întrezărească în anumite momente de grație, însă în final nu își depășește limitările și astfel vedem, conform ultimului titlu din volum „cum totul reîncepe“.

Dacă la începutul volumului *Le Contre-ciel*, René Daumal declara că el nu a putut încă să creeze poeme în sensul deplin al cuvântului – pentru că, odată create, acestea ar fi adus atât eliberarea sa, cât și a cititorului, lucru care, așa cum se observă, nu s-a întâmplat –, în 1934 că nici nu o să mai poată vreodată să facă acest lucru. Totuși, în 1935 reîncepe să scrie poeme în proză, iar treptat își definitivează concepția despre „poezia neagră și poezia albă“. „La fel ca magia, poezia este neagră sau albă, după cum servește subumanul sau supraumanul“ declară el în deschiderea studiului *Poesie noire, poesie blanche*, apărut în 1942². Ambiția sa constantă a fost să acceadă la poezia albă, pe care Michel Camus o numește, în contextul actual, transpoezie. Este vorba de poezie dincolo de poezie sau de viață ca exercițiu poetic.

La originea acestei concepții despre tipurile de poezie poate sta conceptul de „grade de poezie“, prezent în literatura sanscrită, studiată în profunzime de René Daumal. Se susține ideea că poezia nu este mereu aceeași, supunându-se acelorași reguli și având aceleași obiective. Dimpotrivă, există mai multe „grade“ de poezie, cel mai înalt fiind cel care își propune să îl facă pe cititor să „experimenteze“ gustul diferitelor sentimente și stări sufletești care însoțesc acțiunile eroilor³.

Diferența dintre poetul alb și poetul negru constă în faptul că, în timp ce poetul alb încearcă să înțeleagă natura sa de poet pentru a se elibera de ea și a o face să îl servească, poetul negru este, dimpotrivă, folosit de ea și i se supune.

Cu alte cuvinte, diferența esențială este conștiința: în timp ce prin poetul negru „se scrie“ poezie, poetul alb „scrie“ în mod conștient. Prin urmare, rezultatele obținute de cei doi, în urma practicării exercițiului poetic, sunt diametral opuse:

„Poetul negru procedează cu totul invers, chiar dacă în el se efectuează operațiuni extrem de asemănătoare. Poezia lui deschide noi lumi, cu siguranță, dar acestea sunt lumi fără Soare, luminate de sute de luni fantastice, populate cu

¹ *Ibidem*, pp. 79–81.

² *Ibidem*, pp. 187–216.

³ René Daumal, *Les Pouvoirs de la parole, Essais et Notes, II (1933–1943)*, Gallimard, 1981, pp. 44–73.

fantome, împodobite cu miraje și uneori pavate cu bune intenții. Poezia neagră deschide poarta unei singure lumi, cea a singurului Soare, fără iluzii, real.“

Această idee, a tipurilor de poeți, este dezvoltată și în romanul *Marea Beție*¹, rod al unei munci de creație desfășurate între 1932 și 1937, publicat în 1938 în *La Nouvelle Revue Francaise*. Gândit inițial ca o povestire care să îi aducă în scenă pe oamenii ce contribuieră la apariția *Marelui Joc*, romanul își propune în cele din urmă ca, prin satira sa neiertătoare, având în centru metafora beției, să devină un manual care să îl ajute pe cititor să gândească în mod conștient, fără a-i oferi însă mijloacele de salvare, pentru că acestea nu pot fi oferite într-o carte.

Lumea acestui roman alegoric cuprinde două niveluri de realitate: nivelul „de sus“, în care cei însetați își potolească în permanență această nevoie organică de a bea, și lumea „paradisurilor artificiale“, populată cu așa-numiții „bougeotteurs“ (aproximativ „mișcători“, în sensul de „agitați“), cu „fabricatorii de obiecte inutile“ și cu „explicatorii“ și cu „zeii artificiali“.

Printre fabricatorii de obiecte inutile există o categorie aparte, cea a fabricatorilor de discursuri inutile, împărțiți în trei categorii: Pwatts (poeți), Ruminssies (romancieri) și Kirittiks (critici). Poeții, la rândul lor, sunt împărțiți în două categorii: Pwatts pasivi și Pwatts activi.

Dacă încercăm să îi încadrăm pe aceștia în categoriile enunțate în „Poesie noire, poesie blanche“, ei reprezintă, cu toții, diferite ipostaze ale poezilor negri.

În caracterizarea lor, René Daumal pornește de la următoarea definiție a lirismului:

*„dereglare cronică a ierarhiei interne a unui individ, care se manifestă periodic la cel vătămat printr-o nevoie irezistibilă, numită, inspirație, de a profera discursuri inutile și cadențate. Nu are nimic comun cu ceea ce în vechime se numea lirism, adică arta de a face să cânte lira omenească, acordată în prealabil printr-o muncă îndelungată și răbdătoare.”*²

Sub termenul de „pwatts pasivi“ se regăsesc, de fapt, suprarealiștii, Daumal continuând, aici, disputa anterioară cu Andre Breton.

Fragmentul în care descrie modul de creație al acestora este antologic, prin umorul și ironia usturătoare. Astfel, pentru a putea să scrie, un Pwatt pasiv trebuie, mai întâi, să intre într-o stare numită, aproximativ „gol în suflet“. Pentru a obține acest lucru, există mai multe metode. Una dintre ele presupune să

¹ Rene Daumal, *La Grande Beuverie*, Gallimard, 1980.

² *Ibidem*, pp. 83–84.

mănânci prea mult, alta să mănânci prea puțin. Alte metode sunt chiar mai originale: pentru a deveni capabil să creeze, un pwatt pasiv trebuie să fie insultat în cel mai grosolan mod, într-un loc public și apoi să repete singur jignirile care i s-au adus, să se lase înșelat de propria soție sau să își piardă portofelul, fără să aibă vreo reacție normală. Odată realizată această primă fază a actului poetic, se trece la faza următoare: pwattul începe să mugească, până când devine capabil să expectoreze cuvinte, pe care le așterne pe hârtie. Apoi, în a treia fază a actului poetic, reia tot ceea ce a așternut pe hârtie în a doua fază, având grijă să elimine tot ceea ce are un sens clar. Abia după această fază se poate vorbi de un poem în adevăratul sens al cuvântului, cel puțin după concepțiile acestui tip de pwatti.

Ceilalți, pwatti activi, îi reprezintă pe poeții tradiționaliști, la fel de puțin apreciați de René Daumal. Aceștia consideră că inspirația nu este decât o nebulă scurtă și se bazează exclusiv pe rațiune, definită de autor după cum urmează:

*„mecanism imaginar cu ajutorul căruia ne eliberăm de responsabilitatea de a gândi“.*¹

A doua categorie de poeți creează nu numai cu ajutorul rațiunii proprii, ci utilizează și aparate, care funcționează conform calcului probabilităților

La finalul acestui pasaj în care practic se delimitează de toate orientările existente în poezia epocii sale, René Daumal pune și verdictul:

*„Nu vedeam nicio diferență esențială între aceste două grupări de Pwatti. Ambii încredințează unor mecanisme străine sarcina de a gândi pentru ei. Pentru primii, aceste mecanisme se află în măruntaie, iar pentru ceilalți în craniu; aici se află întreaga diferență.“*²

Așadar, pentru René Daumal, sursa poeziei nu trebuie să se afle nici în latura instinctivă, nici în cea intelectuală a omului. Sau, mai bine zis, nu trebuie să se afle nici *exclusiv* în latura instinctivă, nici *exclusiv* în latura intelectuală a omului. După cum se poate observa din lucrările sale filosofice, ființa umană se compune din instinct, emoție și intelect și nu poate ajunge la armonie și la desăvârșire decât printr-un acord al acestor trei centri. Această idee fusese exprimată, într-un limbaj poetic, încă în „Le Contre-Ciel“, într-un pasaj în care erau prezentate efectele realizării celui de-al treilea aspect al conștiinței: iubirea:

¹ *Ibidem*, p. 86.

² *Ibidem*, pp. 88–89.

*„Trezite de iubire, animalele din corpul tău vor să iasă.
Șarpele se descolățește la baza coloanei tale.
Leul se întinde în pieptul tău.
Elefantul se lovește de peretele frunții tale.”¹*

Tocmai această viziune a unei ființe umane integrale a făcut ca René Daumal să fie citat în *Manifestul Transdisciplinarității*:

„O educație viabilă nu poate fi decât o educație integrală a omului, după formularea atât de justă a poetului René Daumal. O educație ce se adresează totalității deschise a ființei umane și nu doar unei din părțile sale.”²

În ultima parte a romanului, revine în prim-plan ideea evoluției, un concept fundamental al operei daumaliene.

Ca și în „Le Contre-Ciel“, evoluția presupune o moarte, care face capabilă renașterea sub o formă superioară. În volumul de versuri apărut în 1936, era vorba despre moartea individualității, care permitea manifestarea plenară a conștiinței. În „La Grande Beuverie“, această idee capătă o formă poetică, prin intermediul alegoriei omizii, care trebuie să moară pentru a deveni, mai apoi, fluture. Spre deosebire de omidă însă, drama omului constă în faptul că nu dorește să renunțe la starea sa inițială și nici măcar nu este conștient că poate să devină fluture:

„Ori, noi suntem omizi, iar nefericirea noastră este că, împotriva naturii, ne cramponăm cu toate forțele de această stare, de poftele noastre de omizi, de pasiunile noastre de omizi, de metafizicile noastre de omizi, de societățile noastre de omizi. Numai aparența noastră fizică exterioară seamănă, pentru un observator atins de miopie psihică, cu cea a unui adult; tot restul este în mod evident larvar. Ei bine, am motive puternice să cred (altfel, într-adevăr, nu mi-ar rămâne decât să mă spânzur) că omul poate să ajungă la starea de adult, că unii au ajuns deja acolo și că nu au păstrat doar pentru ei singurele mijloace de a ajunge acolo. Ce poate fi mai reconfortant?”³

Așadar, atât în *Le Contre-Ciel*, cât și în *La Grande Beuverie*, René Daumal condamnă ideea cantonării într-un singur nivel de realitate (cel al individualității sau al omizii) și consacră spații ample descrierii suferinței și haosului provocate de o astfel de autolimitare, de această respingere a complexității universului și a complexității ființei umane.

¹ Daumal, 1970, p. 39.

² Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Editura Junimea, 2007, p. 167.

³ Daumal, 1980, pp. 164–165.

Din punct de vedere al structurii și organizării, opera din literatura universală care suportă cel mai bine o comparație cu „Marea Beție“ este „Divina Comedie“ și în special prima sa parte, „Infernul“. În ambele opere literare, este descrisă o lume subpământeană. Atât Dante, cât și personajul principal al lui Daumal sunt conduși prin această lume de un ghid. Atât universul dantesc, cât și cel daumalian cuprind mai multe lăcașuri, în care păcătoșii sau cei care au renunțat la sete sunt împărțiți în funcție de trăsăturile lor dominante.

Într-adevăr, lumea subpământeană a lui René Daumal poate fi considerată, la rândul ei, un infern. Privită din această perspectivă, popularea universului din *Le Contre-Ciel* cu fantome, morți sau cu zeități infernale de tipul Persefonei își găsește deplina justificare. Iar regiunile celor care au renunțat la sete sunt similare cercurilor din Infernul dantesc, fiecare fiind populat de ființe care sa-u făcut vinovate de un anumit păcat sau care au o anumită obsesie.

Dacă universul subteran în totalitatea sa poate fi înțeles ca o exemplificare a unei lumi redusă la un singur nivel de realitate, fiecare ființă care îl populează reprezintă un exemplu al stării infernale în care poate ajunge un om care se limitează la un singur nivel de percepție. Prințul de Bougeotte, de pildă, reprezintă exemplul unui om care și-a dezvoltat excesiv centrul motor, în detrimentul emoției și al intelectului. Prin urmare, el este hiperactiv, face mai multe lucruri în același timp, se grăbește în permanență și este mereu pe drumuri. Și la această agitație se reduce întreaga sa viață.

Pe de altă parte, așa-numiți științii (care îi desemnează pe oamenii de știință) și-au dezvoltat intelectul într-un mod extraordinar dar, pentru că au sacrificat celelalte părți ale propriei ființe, ne oferă imagini grotești, de tipul celor 20 de cercetători care scufundă fiecare în cerneală roșie câte un iepure și apoi îl studiază din toate punctele de vedere, notând cu maximă grijă tot ceea ce observă.

Această tendință spre dezvoltarea unilaterală a ființei umane, prezentată sub o formă poetică în *La Grande Beuverie*, are paralele interesante în opera filosofică a lui Daumal, în special în eseul *La vie des Basiles*, din 1935¹.

Dacă în operele analizate până acum accentul a fost pus pe lumea de jos, pe ființa umană aflată la stadiu de omidă, a cărei conștiință este înăbușită cvasitotal de individualitate, precum și pe universul limitat și sumbru în care trăiește aceasta, în ultima operă literară a lui René Daumal, romanul *Muntele Analog*², este prezentat omul care a decis că evoluția este posibilă și a pornit în căutarea unui alt nivel de realitate.

¹ Daumal, 1981, pp. 33–43.

² René Daumal, *Muntele Analog*, București, Editura Niculescu, 2009.

Romanul poartă subtitlul „roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice“. Este vorba de un roman alegoric, conceput să aibă șapte capitole, dintre care René Daumal a finalizat patru, l-a început pe al cincilea și a reușit doar să le schițeze pe ultimele două. Cartea a fost redactată în ultimii ani ai vieții, în condiții cu totul speciale: pe lângă faptul că Daumal aflase că este bolnav de tuberculoză, boală din cauza căreia moare în 1945, el avea și o soție evreică, aspect la care trebuia să fie extrem de atent, în condițiile în care jumătate din teritoriul francez era ocupat de armatele germane, iar cealaltă jumătate, condusă de mareșalul Petain, se limita la colaborarea cu inamicul.

În ciuda acestor circumstanțe, *Muntele analog* rămâne cea mai optimistă dintre operele lui René Daumal și singura în care ne vorbește pe larg despre un alt nivel de realitate, cel al Muntelui analog. Acesta este un munte care există și nu există în același timp, un spațiu sacru, ale cărei baze sunt accesibile, în anumite condiții, oricărei ființe umane, dar ale cărui culmi pot fi cu greu atinse, ele făcând legătura cu nivelurile superioare. Țărmurile continentului pe care se află muntele sunt formate din materii care au proprietatea de a curba spațiul în jurul lor, astfel încât întreaga regiune este închisă într-o coajă de spațiu curb. Această peliculă care înconjoară muntele este deschisă doar în partea de sus, pentru a primi radiațiile de toate felurile care vin de la corpurile cerești și pentru a face posibilă legătura cu nivelurile superioare.

Datorită existenței acestei pelicule, muntele analog nu a putut fi observat, cu toate că există pe planeta noastră. Iar cei care doresc să pătrundă trebuie să îndeplinească anumite condiții, în principal să fie decizi să renunțe la viața lor obișnuită și să pătrundă într-un alt spațiu, în care nu pot ști cu certitudine ce îi așteaptă. Sau, revenind la limbajul utilizat în „*Le Contre-Ciel*“, trebuie să accepte să renunțe la propria individualitate, pentru a-și dezvolta conștiința.

Unul dintre personajele romanului – Pere Sogol, care joacă rolul de ghid – descrie foarte exact rolul jucat de conștiință în viața unui om obișnuit:

„Totuși undeva există o voce care nu a fost ucisă pe de-a-ntregul, care uneori țipă, – de fiecare dată când poate, de fiecare dată când o încercare a vieții dezleagă călușul – care își strigă întrebarea, dar noi o înăbușim imediat. Astfel, iată că deja începem să ne înțelegem. Pot să vă spun, deci, că mi-e frică de moarte. Nu de ceea ce ne imaginăm despre moarte, pentru că frica asta este și ea tot imaginară. Nu de moartea mea a cărei dată va fi consemnată de registrele stării civile. Ci de moartea aceasta pe care o îndur în fiecare clipă, de moartea acestei voci care, din străfundul copilăriei mele mă întreabă și pe mine: „ce sunt eu?“ și pe care totul, în noi și în jurul nostru, pare aranjat astfel încât să o înăbușe odată pentru totdeauna. Când vocea aceasta tace – și ea nu vorbește prea des! – sunt un înveliș gol, un cadavru agitat. Mi-e teamă că într-o

zi ea o să tacă definitiv sau că o să se trezească prea târziu, ca în povestea dumneavoastră cu muștele: când te trezești, ești mort.“¹

Accesul pe Muntele Analog este posibil doar pentru cei care nu au ajuns încă în acest stadiu, de moarte a conștiinței sau, pentru a păstra limbajul din *La Grande Beuverie*, pentru cei însetați. Pentru această transgresiune de la un nivel de realitate la celălalt, este nevoie de schimbarea propriului nivel de percepție, iar acest lucru nu se poate realiza decât cu ajutorul unui ghid.

În destinul lui René Daumal, acest rol a fost jucat de pictorul, graficianul și regizorul Alexandre de Salzmann, discipol al misticului George Ivanovitch Gurdjieff, care întemeiase, lângă Paris, așa-numitul *Institut pentru Dezvoltarea Armonioasă a Omului*. Întâlnirea cu Alexandre de Salzmann i-a dovedit lui René Daumal că evoluția este posibilă, iar figura acestuia a pătruns în opera sa literară, constituind modelul pentru două personaje: Totochabo din *La Grand Beuverie* și Pere Sogol din *Muntele Analog*. Primul dezvoltă, printre altele, teoria omului-omidă care nu știe că poate deveni om-fluture, iar al doilea găsește locul în care este amplasat Muntele Analog și conduce expediția menită să îi aducă pe căutători acolo.

Dar nu numai figura inițiatorului din viața reală a fost transfigurată, găsindu-și un loc în opera literară, ci întreaga experiență spirituală a lui René Daumal este prezentată, într-o formă alegorică, în „Muntele Analog“. Aceasta este însă doar una din grilele de interpretare posibile ale unei cărți care se remarcă tocmai prin complexitatea sa. Romanul poate fi citit și ca o simplă poveste de călătorie într-o lume fantastică, oarecum asemănătoare cu „Călătorie spre centrul pământului“ de Jules Verne. Apoi, toată povestea poate fi înțeleasă ca un ghid pentru evoluția interioară, în genul „Nunții alchimice a lui Christian Rosenkreutz“, unul dintre textele publicate la începutul secolului al XVI-lea, care au stat la baza mișcării Rozacruciene.

În ceea ce privește receptarea operei lui René Daumal, trebuie spus că aceasta nu se ridică la nivelul normal pentru un asemenea efort creator, manifestat în atât de multe direcții. Antum, lui René Daumal au fost publicate doar două volume: *Le Contre-Ciel*, în 1936, și *La Grande Beuverie*, în 1938. Cea mai cunoscută creație a sa, romanul *Muntele analog*, a apărut postum, în 1952. Apoi au văzut lumina tiparului, succesiv, *Chaque fois que l'aube paraît* (1952), *Poesie noire, poesie blanche* (1954), *Lettres a ses amis* (1958), *Tu t'es toujours trompe* (1970), *Bharata* (1970). Ecurile acestora nu au avut încă impactul așteptat, stare de fapt care tinde să se modifice în ultimul deceniu, în preajma împlinirii a o sută de ani de la nașterea lui René Daumal. Figura lui

¹ *Ibidem*, pp. 30–31.

devine tot mai cunoscută inclusiv în România, după ce în 2009 a văzut lumina tiparului la editura Niculescu capodopera sa, romanul *Muntele analog*, iar la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca este în lucru o teză de doctorat având ca subiect viața și activitatea lui René Daumal, dintr-o perspectivă transdisciplinară.

Keywords: René Daumal, white poetry, the superhuman, French literature

Abstract

René Daumal (1908–1944) developed a distinctively original comprehension of literature in general and poetry in particular. In the 1930s, he created the concept of ‘white poetry’ (poésie blanche), which serves ‘the superhuman’ („le surhumain“). My essay attempts to examine this problematic.

Bibliografie

- BROECK, PHILIPPE VAN DEN, *Rene Daumal, Pataphysicien?*, în „*Les dossiers H – Rene Daumal*“, martie 1993, pp. 79–84.
- DAUMAL, RENÉ, *Le Contre-Ciel suivi de Les dernieres paroles du poete*, Preface de Claudio Rugafiori, Paris, Gallimard, 1970.
- DAUMAL, RENÉ, *L’evidence absurde, Essais et Notes, I (1926–1934)*, Edition etablie par Cludio Rugafiori, Paris, Gallimard 1972.
- DAUMAL, RENÉ, *La Grande Beuverie*, nouvelle edition etablie par Claudio Rugafiori, Paris, Gallimard, 1980.
- DAUMAL, RENÉ, *Les Pouvoirs de la parole, Essais et Notes, II (1933–1943)*, Edition etablie par Cludio Rugafiori, Paris, Gallimard, 1981.
- DAUMAL, RENÉ, *Le Mont Analogue, roman d’aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, Paris, Gallimard, 2003.
- DAUMAL, RENÉ, *Muntele Analog*, prefață de Basarab Nicolescu, traducere de Marius Cristian Ene, București, Editura Niculescu, 2009.
- FERRICK ROSENBLATT, KATHLEEN, *René Daumal au-dela de l’horizon*, Jose Corti, Paris, 1992.
- FERRICK ROSENBLATT, KATHLEEN, *Rene Daumal, The Life and Work of a Mystic Guide*, New York, Suny Press, 1999.
- GUIHARD, KARINE, *La mort et la quete de l’absolu dans l’oeuvre de Rene Daumal, memoire de maitrise de lettres modernes*, septembre 1997, Universite du Maine, UFR Lettres modernes.
- NICOLESCU, BASARAB, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporic, Iași, Editura Junimea, 2007.

- NICOLESCU, BASARAB, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, traducere din limba franceză de Horia Mihail Vasilescu, Iași, Editura Junimea, 2007.
- NICOLESCU, BASARAB, *Teoreme poetice*, traducere din limba franceză de L. M. Arcade, Prefață de Michel Camus, Iași, Editura Junimea, 2007.
- NICOLESCU, BASARAB, *Știința, sensul și evoluția. Eseu asupra lui Jakob Boehme*, ediția a III-a, prefață de Antoine Faivre, Traducere din limba franceză de Aurelia Batali, București, Cartea Românească, 2007.
- NICOLESCU, BASARAB, *În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*, București, Editura Ideea Europeană, 2009.
- RANDOM, MICHEL, *Le Grand Jeu*, 2 tomes, Paris, Denoel, 1970.
- TONNAC, JEAN PHILIPPE DE, *René Daumal L'archange*, Paris, Grasset, 1998.
- * * * *René Daumal ou le perpétuel incandescent*, Etudes, Temoignages, documents inédits, (sous la direction de Basarab Nicolescu și Jean-Philippe de Tonnac), Bois d'Orion, Ile-sur-la Sorgue, Franta, 2008.
- * * * Rene Daumal, *Le desir d'être*, (sous la direction de Philippe Vaillant), Collection Les 3 Mondes, 2009.
- * * * Site de Grand Jeu, <http://morne.free.fr/celluledessites/Game/point08.htm>

PROVOCAREA LITERATURII JAPONEZE CONTEMPORANE: HARUKI MURAKAMI ȘI *NOUL UMANISM* POSTMODERN

Rodica FRENȚIU

*Clouds make rain, and rain makes clouds.
The environment makes man, and man makes the
environment.*

KOBAYASHI HIDEO, *Multiple Designs*

Cu ocazia vizitelor efectuate la diferite universități din Statele Unite ale Americii, Haruki Murakami își exprima într-un interviu, cu câțiva ani în urmă, plăcuta surpriză provocată de constatarea că tinerii lumii se arată interesați de romanul japonez contemporan pe care îl citește ca literatură „pur și simplu”, alăturând nume de scriitori japonezi ca Haruki Murakami sau Banana Yoshimoto de cele ale lui Garcia Márquez sau Vargas Llosa. Autorul nipon evidențiază apoi, cu bucurie, ușurința cu care, în prezent, se pot transgresa granițele dintre țări, remarcând ce mult s-a micșorat harta lumii de azi:

„Writers from different countries are changing each other and finding global audiences more easily nowadays; it's a small world and a world which is getting smaller. I think that's a great thing.”¹

Pentru Occident, Japonia a însemnat, de la bun început, un spațiu exotic care necesită, pentru înțelegerea paradigmei sale culturale, alte coduri decât cele pe care le cunoșteau europenii. Pictorului Zen îi ajungeau un bambus sau un pin în bătaia vântului, câteva trestii pe o plajă, după cum, în arta europeană, lui Van Gogh, sub probabila influență a genului de pictură amintit, *suibokuga*, îi sunt suficiente un lan de grâu sau un chiparos singuratic să sugereze o cosmologie. Aluzia acută a unui subiect restrâns, litota incisivă, sunt la Sesshū, ca și la Van

¹ Apud Sinda Gregory (et al.), *It Don't Mean a Thing. If It Ainn't Got that Swing: An Interview with Haruki Murakami*, în “Review of Contemporary Fiction”, Vol. 22, No. 2, Summer 2002, p. 116.

Gogh, semnul unei imaginații microcosmice¹. N-a fost greu ca, de aici, Occidentul să perceapă Japonia ca o absență a formei, a conținutului sau a structurii organizate în jurul unui centru clar definit. Interesul lui Martin Heidegger pentru Japonia s-a manifestat, spre exemplu, în primul rând, față de ceea ce Kuki Shūzō² numea *iki*, tensiune a posibilităților, o descriere a „profundității abisale”, ce se situează dincolo de profunzimea structurată a metafizicului. Se adaugă apoi acestuia și studiile occidentale dedicate conceptului de impermanență (*mujō*) și lipsa formei, rezultate din lecturi japoneze care vorbesc despre o prezență exteriorizată ce refuză să fie prinsă în stabilitatea unui secret sau a unei interiorități ascunse, concepte și atitudini ce pot explica, afirmă literatura de specialitate³, apariția circumstanțelor care au încetinit procesul de „modernizare” a Japoniei, pe de o parte, iar, pe de altă parte, au creat condițiile de accelerare a postmodernismului.

Dezvoltarea literaturii postmoderne japoneze se datorează dispariției graduale ale modelelor: Junichirō Tanizaki în anul 1965, Yukio Mishima în 1970, Shiga Naoya în 1971 și Yasunari Kawabata în 1972. Deși, după moartea lui Kawabata, tradiția modernă a literaturii „pure” se făcea încă resimțită și la Masuji Ibuse, Kōbō Abe și Nakagami Kenji, o dată cu dispariția lor (Nakagami în 1992, iar Ibuse și Abe în 1993), Kenzaburō Ōe rămâne singur în apărarea acestui tip de literatură, care însemna nu „desfătare”, ci, mai degrabă, „învățare”⁴.

Postmodernismul japonez apare, așadar, pe de o parte, ca o „reîntoarcere la Japonia”, adică „întoarcerea la Japonia” descrisă de *Țara zăpezilor* a lui Yasunari Kawabata, cu lumea ei limitată la *sentiment* (Frumos), iar, pe de altă parte, ca un „internaționalism”⁵, în încercarea de a pune drept fundament *sentimentul* (Frumosul) la întâlnirea dintre *a ști* (Adevărul) și *voința* (Binele). Haruki Murakami, cel care mărturisise cândva că, în copilărie, citindu-i pe Tanizaki și Kawabata, nu-și dorise deloc să devină scriitor, simțind că sarcina aceasta era „pe mâini bune”⁶, este considerat azi autorul care a adus literatura postmodernă japoneză în fața criticii contemporane.

¹ Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, pp. 345–346.

² Cf. Michelle Marra, *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002, p. 264.

³ Vezi *ibidem*.

⁴ Cf. Matthew C. Strecher, *Beyond „Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, în „The Journal of Asian Studies”, vol. 57, No.2, May 1998, p. 373.

⁵ Karatani Kōjin, *D'un dehors à l'autre. Kawabata et Takeda Taijun*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles, Editions Labor, 1989, p. 45.

⁶ Cf. Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 375.

Kenzaburō Ōe, pentru care literatura „pură” însemna responsabilitate socială și, în mod esențial, un model didactic, prin această atitudine obstrucționând, într-o oarecare măsură, evoluția unei literaturi postmoderne în Japonia¹, afirma, la un moment dat, că opera lui Haruki Murakami eșuase în încercarea de a se adresa intelectualilor, într-un sens larg, nereușind să ofere „modele” pentru prezentul și viitorul Japoniei². Similar, și criticul Masao Miyoshi îl descalifică, la rândul său, pe Haruki Murakami, acuzându-l că afișează o Japonie exotică, *într-o versiune internațională pentru cumpărătorii străini*, descurajând în felul acesta orice tentativă de apropiere critică față de opera lui, cu, probabil, mici excepții: „only a very few would be silly enough to get interested in deep reading”³.

Haruki Murakami însă, fără să plătească tribut concesiei, rămâne el însuși, preocupat în continuare de descrierea unei societăți obsedate de confort, înnoire, consum nebunesc, o societate intrată în convalescența marilor idei și a idealurilor, îmbolnăvită de supraproducție, căreia îi slăbește legătura cu trecutul și tradiția, lipsă conotată negativ și devenită sursă de pesimism și nostalgie totodată.

Generația japoneză a anilor '80 ai secolului al XX-lea, printre ai cărei reprezentanți se numără și Haruki Murakami, s-a văzut confruntată cu necesitatea de a găsi noi drumuri înspre spațiul romanesc, abordând noi teme sau încercând explorări de noi teritorii. Postmodernismul, care-și datorează apariția fenomenelor generate de societatea informațională și care reprezintă „logica culturală a capitalismului târziu”⁴, favorizează scindarea unității personalității și apariția crizei de identitate. Mutând accentul de pe centru pe marginal, se confundă valorile, se cultivă indeterminarea, se supralicitează relativismul și destructurarea continuă. Nimic nu este stabil, totul este posibil, putând evolua în orice sens, *shōsetsu*, creația literară japoneză de tip romanesc, devenind, pe alocuri, mai degrabă « anale » decât « istorie narativă »⁵:

„*Cronica păsării-arc* #8 era fără îndoială o poveste spusă de Scorțișoară. El introdusese în calculator șaisprezece documente cu titlul *Cronica păsării-arc* și pur și simplu s-a întâmplat să aleg #8. Judecând după lungimea unei povestiri,

¹ Cf. *ibidem*, p. 372.

² Cf. Jay Rubin, *The Other World of Murakami Haruki*, în “Japan Quarterly”, 39, 4, Oct. 1992, p. 499.

³ Masao Miyoshi, *Against the Native Grain: The Japanese Novel and the “Postmodern” West*, în Masao Miyoshi and H. D. Harootunian, *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham and London, 1989, p. 153.

⁴ Dumitru Tiutiucă, *Postmodernismul*, în Sorin Pârvu (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005, p. 227.

⁵ Cf. Masao Miyoshi, *art. cit.*, p. 153.

din șaisprezece asemenea fragmente ar fi putut ieși o carte destul de groasă. Ce însemna oare ‘#8’? cuvântul ‘cronică’ din titlu avea probabil semnificația aranjării cronologice a povestirilor, #8 urmând după #7, #9 după #8 și așa mai departe. Era o presupunere rezonabilă, chiar dacă nu neapărat adevărată. Puteau la fel de bine să fie aranjate într-o cu totul altă ordine sau poate mergeau îndărăt, de la prezent spre trecut. O ipoteză mai îndrăzneată ar conduce spre șaisprezece versiuni diferite ale aceleiași povestiri, prezentate în paralel. [...] N-aveam cum să știu cât adevăr exista în povestea respectivă, cât era inventată de Scorțișoară și cât se baza pe evenimente reale. [...] Și totuși, nu era exclus ca unele detalii să se bazeze pe fapte istorice. [...] Pornind de la date concrete, Scorțișoară le-a combinat cu imaginea pe care și-o făurise despre bunicul lui și a inventat *propria* lui poveste.”¹

Logica rizomatică ce caracterizează narațiunea postmodernă este guvernată de principiul „conexiunii” și al „eterogenității”², înțelegând prin aceasta că orice punct al rizomului poate fi conectat la altceva:

„– [...] După ce a început să înțeleagă, Scorțișoară mă ruga mereu să-i povestesc, așa că e posibil să-i fi povestit de o sută, două sute, cinci sute de ori, nu mai știu. Nu povesteam însă tot același detaliu din povestea principală, pentru că Scorțișoară voia să cunoască de fiecare dată o *altă ramură* a aceluiași copac. Încercam să mă axez pe ramura care-l interesa și să-i depăn acea parte a poveștii. Și uite așa a tot crescut povestea noastră. Am reușit astfel să creăm amândoi propriul nostru sistem de mituri bine încheiat.”³

El unește forțe și impulsuri de-conectate, care nu numai că sunt distincte, dar pot proveni și din ranguri total diferite. Modulile de codificare lingvistică a acestei legături aparțin unor varii regimuri (biologic, politic, economic), ele formând « ansambluri mașinice ». Rizomul pierde unitatea prin dezvoltarea lui în multiple și diferite direcții. De asemenea, rizomul nu construiește niciodată structuri permanente, ci percepe viața lucrurilor ca o schimbare continuă, ca o permanent re-înnoită „mișcare” din forme fixe în posibilități noi. Rizomul operează prin variație, expansiune, cucerire ori capturare.

Rizomatica nu permite separarea completă a lucrurilor unele de altele, Haruki Murakami percepend lumea ca fiind compusă din corpuri organizate

¹ Haruki Murakami, *Cronica păsării-arc*, traducere din limba japoneză și note de Angela Hondru, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 587.

² Remus Bejan, *Subiectul*, în Pârnu, Sorin (coord.), *op. cit.*, p. 280.

³ Haruki Murakami, *Cronica păsării-arc*, p. 500.

care, paradoxal, amintesc permanent, de „corpul fără organe”, temelia formelor de organizare:

„– Cine sunteți? Am întrebat.

Bărbatul fără față mi-a dat lanterna de parcă mi-ar fi întins cine știe ce lucru prețios.

– Sunt bărbatul fără chip.

Cu gaura ce ținea loc de față îndreptată spre mine, aștepta să spun ceva, dar nu mi-am găsit cuvintele potrivite.”¹

Noțiunea de „om” privilegiază, în cele din urmă, la autorul japonez anumite organe: creierul care gândește, ochiul care judecă, urechea care se descoperă sau se ascunde:

„De fapt, motivul pentru care n-am aruncat fotografiile în fundul vreunui sertar a fost că, într-un anume sens, *urechile* [s.n.] respective mă fermecau. Erau niște urechi de vis, urechi în toată puterea cuvântului. Niciodată imaginea mărită a vreunei alte părți a corpului [...] nu avusese asupra mea un asemenea efect. Mă atrăgeau ca un imens vârtej al destinului. O curbă îndrăzneță, depășind orice imaginație, tăia fotografia pe orizontală; alte curbe, mici și delicate, creau umbre imperceptibile, iar altele, ca în frescele antice, povesteau legendele din trecut. Lobul cărnos și fraged întrecea însă toate celelalte detalii, de parcă ar fi venit dintr-o altă lume.”²

Haruki Murakami se înscrie în generația scriitorilor anilor '80 care au apărut să capteze spiritul electric și eclectic al vieții mega-orașelor din Japonia³, ficțiunea lui postmodernă încercând să surprindă antimimetic dificultatea de a percepe, de a înțelege lumea, această neliniștitoare stare incompletă decurgând din tot atât de neliniștitoare calități ale universului nostru⁴. Printr-o creație ce promovează estetica fragmentului, arta privirii și, în general, a percepției, în special auditive, Haruki Murakami se consideră, înainte de toate, un scriitor japonez:

„The opinion that my books are not really Japanese seems to me to be very shallow. I certainly think of myself as being a Japanese writer. I write with a

¹ *Ibidem*, p. 648.

² *Idem*, *În căutarea oii fantastice*, traducere din limba japoneză și note de Andreea Sion, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 38.

³ Cf. Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 354.

⁴ Toma Pavel, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, București, Editura Minerva, 1992, p. 178.

different style and maybe with different materials, but I write in Japanese and I'm writing for Japanese society and Japanese people. So I think people are wrong when they are always saying that my style is really mainly influenced by Western Literature. As I just said, at first I wanted to be an international writer, but eventually I saw that I was nothing but a Japanese writer. But even in the beginning I wasn't only borrowing Western styles and rules. I wanted to change Japanese literature from the inside, not the outside. So I basically made up my own rules.”¹

Iar traiectoria operei lui în modernitate ar putea fi asemuită cu cea a săgeții lui Zenon din Elea care *vibrează, zboară și nu zboară deloc*, altfel spus, nu țintește nici o destinație obiectivă.

Scriitorii contemporani pot să inventeze o nouă semnificație a lumii și să creeze un nou mit al completitudinii și determinării. Vorbind despre colegii de generație, Banana Yoshimoto și Ryū Murakami, Haruki Murakami² aprecia onestitatea cu care scriu aceștia, eliberând gândurile ce-i frământă, emoțiile ce-i încearcă cu referire la lumea nouă în care trăiește azi Japonia. Este și preocuparea protagonistului *Boku* din romanul de debut al lui Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike* (1979) / *Ascultă cum cântă vântul!*, pentru care scrisul a devenit un fel de a fi, salvând astfel prin propria-i limbă o fâșie de real. Sinceritatea în scris nu este însă ușoară, nu atât din dorința de a nu spune întotdeauna adevărul, ci, mai ales, din dificultatea de a ajunge la acuratețea unei limbi care să redea cu precizie autenticul trăirii și simțirii:

„Și totuși, este neînchipuit de dificil să vorbești cinstit. Cu cât încerc să devin mai cinstit, cu atât cuvântul potrivit se cufundă tot mai mult în adâncul întunericului. Nu încerc să mă scuz, dar, cel puțin, ceea ce spun aici este tot ceea ce am eu mai bun acum. Nu e nimic de adăugat. Cu toate acestea, așa gândesc. Dacă lucrurile ar merge așa cum ar trebui de acum înainte, peste vreo câțiva, poate vreo zece ani, cred că aş aputea descoperi că aceste eforturi au fost salvarea mea.”³

¹ Apud Sinda Gregory (et al.), *art.cit.*, p. 115.

² Vezi *ibidem*, p. 116.

³ Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, Tokyo, Kodansha, 1979/2004.// 村上春樹『風の歌を聴け』、東京、講談社、1979 / 2004、p. 8 : 「しかし、正直に語ることはひどくむずかしい。僕が正直になろうとすればするほど、正確な言葉は闇に奥深くへと沈みこんでいく。弁解するつもりはない。少なくともここに語

Modernitatea contează în ficțiunea lui Haruki Murakami pe mizarea asumării realului și pe drepturile unei subiectivități nelimitate: „– [...] Tu nu aparții acestei lumi. Lumea căreia îi aparții tu este ori deasupra, ori dedesubtul acesteia.”¹ Eul s-a impus cu vigoare și a fost contestat în egală măsură, până la identificarea lui cu alteritatea. Postmodernismul impune schimbarea, căutând, în același timp, o viziune sintetică, integratoare, a lumii marcate momentan de nesiguranță. Totul trebuie regândit, pentru o nouă imagine despre sine a memoriei și pentru stimularea unui nou proiect de reconstrucție și prospecție, într-o circumstanță în care istoria este amenințată de pierderea sensului. Este momentul dialecticii „prezentului etern”, al relativității cunoașterii, al decalajelor, al asincroniilor, al pluralismului interpretărilor, al fragmentarismului și discontinuității, al dezideologizării discursului².

Personajele lui Haruki Murakami din romanele sale de început par, e adevărat, lipsite de vreo angajare socială și conștiință a apartenenței la un loc, dar ele evoluează și, din izolate și iresponsabile social, devin conștiințe politice și civice. Asemănător lui *Boku* din romanul *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*, căruia i-a fost desprinsă umbra, și Haruki Murakami părea, la momentul debutului, să fie mult distanțat față de cultura și societatea care îl creaseră:

„I don't write political novels – or at least when I write I don't think of politics except subconsciously. But I agree with you that all my books, even the early ones, have all involved political factors; it's just that these factors were never treated directly. So these political issues were present in my books only in the background; even though it is undeniable that politics and economics have helped produce the circumstances that my characters find themselves in, I have never been interested in writing about such things directly.”³

În vechea societate orientală, „a scrie” presupunea o pregătire interioară, fiind necesară, mai întâi, exersarea mânuirii pensulei printr-o asceză cvasireligioasă, după cum, în anumite mănăstiri creștine din Evul Mediu, copiii nu se apucau de treabă decât după o zi de meditație. În vremurile

られていることは現在の僕におけるベストだ。つけ加えることは何も無い。それでも僕はこんな風にも考えている。うまくいけばずっと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見することができるかもしれない、と。」

¹ Haruki Murakami, *Cronica păsării-arc*, p. 55.

² Vezi Alexandru Zub, *În căutarea unei paradigme*, în Sorin Pârvu (coord.), *op.cit.*, pp. 10–12.

³ Apud Sinda Gregory (et al.), *art. cit.*, p. 117.

postmodernității, Haruki Murakami transformă, nu fără oarecare efort, o mișcare inconștientă, imperceptibilă (geneza operei) într-o mișcare conștientă, reflexivă (infinitatea lecturilor posibile) pentru a capta „inefabilul” lumii de *aici*, dar și de *dincolo*:

„Pentru mine a scrie este un efort extrem de greu. Se poate întâmpla să nu pot scrie nici măcar un rând într-o lună, după cum se poate întâmpla ca, după ce am scris fără încetare trei zile și trei nopți, totul să fi fost o idee greșită. Cu toate acestea, scrisul este și un efort plăcut. Întrucât, comparându-l cu dificultatea de a trăi, este mult mai ușor să-i dai un sens.”¹

În încercarea sa de a depăși judecata tradițională care a însoțit dintotdeauna termenii de „serios” și „popular”, „mimesis” și „formulaic” („plin de formule, șabloane”), postmodernismul arată că *întreaga* literatură nu este decât un continuum între cei doi poli ai inventivității și ai convenționalului: „Of course, the mimetic and the formulaic represent two poles that literary works lie somewhere between”². Haruki Murakami joacă un fel de joc structuralist cu cititorii săi, creând texte care sunt în mod evident „formulaice”, dar cu rezultate și scopuri cât de poate de „postmoderne” în caracterul lor.

„Formulaicul” poate fi recunoscut în trei romane semnate de Haruki Murakami: *În căutarea oii fantastice* (1982), *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor* (1985) și în *Pădurea norvegiană* (1987). Deși intriga celor trei texte literare diferă foarte mult, toate urmează o „formulă” care vine în întâmpinarea orizontului de așteptare a cititorului, începând chiar din titlu.

În romanul *În căutarea oii fantastice*, având drept intrigă călătoria lui *Boku* plecat să găsească oaia fantastică, Șeful reprezintă, într-un anume fel, imaginea statului postmodern: ascuns, fără margini, cu neputință de evitat. Puterea Șefului, un Șef ce nu se arată niciodată pe parcursul romanului, este și ea învăluită în mister: pare provenită de la o oaie înzestrată cu puteri magice, oaie ce, cândva, în trecutul legendar, îi acordase o putere asemănătoare și lui Genghis Khan.

¹ Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike/ Ascultă cum cântă vântul!*, Tokyo, Kodansha, 1979/2004.//村上春樹『風の歌を聴け』、東京、講談社、1979/2004、p. 12: 「僕にとって文章を書くのはひどく苦痛な作業である。一ヶ月かけて一行も書けないこともあれば、三日三晩書き続けた挙げ句それがみんな見当違いといったこともある。それにもかかわらず、文章を書くことは楽しい作業でもある。生きることの困難さに比べ、それに意味をつけるのはあまりにも簡単だからだ。」

² Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 356.

La capătul lumii și în țara aspră a minunilor este un experiment postmodern al „commodified sign”¹, cu largi implicații sociale și economice care se convertesc în polițe de vândut, de cumpărat sau, în acest caz, de furat. Focalizarea pe puterea și valoarea informației și, în particular, pe reificarea informației, este un fenomen postmodern, devenind, ca niciodată, parte componentă a vieții de zi cu zi. După cum în romanul *În căutarea oii fantastice* puterea Șefului consta în controlul politic, industrial și, cel mai important, al mass-mediei, aici forța este dată de deținerea controlului asupra informației.

Amestec de realitate și transparență metafizică, romanul *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor* îi conferă cititorului libertatea de a călători din lumea conștientului în cea a subconștientului și invers, lăsându-se prins, în final, de capcanele seducătoare ale celei din urmă. Uzând de formula romanului de mistere („I just wanted to use the hard-boiled mystery structure.”, mărturisește autorul într-un interviu² –), această narațiune licitează figura detectivului singuratic și individualist, elaborând o construcție romanească regăsită și în textul anterior, *În căutarea oii fantastice*, dar cu implicații subtextuale mult mai profunde. *Boku* alege să rămână în lumea de „la capătul lumii”, întrucât implantate introduse în creierul lui *Watashi* din „țara aspră a minunilor” nu-i oferă o altă alternativă. Dar el nu va rămâne în Oraș, întrucât umbra lui se va salva prin evadarea din acest teritoriu, ci va ajunge un exilat în pădure, domeniu care iese de sub controlul Paznicului. Asemănător Șobolanului din *În căutarea oii fantastice*, *Boku* renunță și el la „utopia albă”, o lume ferită de durere, dar „albă”, vidă, fără gânduri sau voință. Lui *Boku* i se ceruse, imediat după sosirea lui în Oraș, să citească visele din craniile unicornilor, dar nu primise permisiunea să le și interpreteze: subconștientul lui e lipsit de orice gând sau voință, dar *Boku* încearcă totuși să-l recupereze, chiar dacă șansele sale de reușită sunt minime.

Renunțarea la umbră și opțiunea de a rămâne în Oraș a făcut loc posibilității de a interpreta această alegere a lui *Boku* ca pe o nevoie de autoizolare într-o existență artificială, aflată, oricum, sub controlul puterii statului. Încercarea lui de a-și păstra capacitatea de a gândi, de a alege și de a înțelege semnifică, în condițiile date, un eșec. În termeni ontologici, închiderea naratorului în propriul lui subconștient și hotărârea lui de a rămâne acolo, capitulând în fața statului, reprezintă, pentru societatea postmodernă, o formă de anihilare:

¹ *Ibidem*, p. 364.

² Apud Sinda Gregory (et al.), *art. cit.*, p. 113.

„Surely the end of the novel suggests neither the reaffirmation of life over death, nor of clarity and truth over mystery and doubt. Rather it simply reinforces our understanding (or at any rate Murakami's understanding) of reality: that the postmodern State is impregnable, irresistible, and that we ourselves participate in our own corruption by it.”¹

Haruki Murakami devine postmodern și prin faptul că reactualizează problema conceptului de „libertate”, arătând că aceasta nu este „naturală” sau „adevărată” pentru natura umană, ci un ideal, un construct intelectual.

Predictibilitatea unei formule, – „I'm very interested in structure”, recunoaște Haruki Murakami² –, ca roman de aventuri, roman științifico-fantastic sau roman de dragoste, juxtapusă cu impredictibilitatea lumii contemporane, altfel spus, injectarea mimeticului în ceea ce este, prin definiție, o literatură non-mimetică fac din ficțiunea lui Haruki Murakami o depășire, în direcție „postmodernă”, a canoanelor estetice ce delimitează creația literară „pură” de cea de „consum”:

„[...] in this combination of the mimetic and the formulaic, and consequently of 'high art' and 'mass culture', Murakami produces a quintessentially postmodern tone in his literature.”³

Mai exact, scriitura autorului japonez nu conduce la un eșec în realizarea literaturii „pure” (*junbungaku*), ci la o suspendare a opoziției, fixate la începutul secolului al XX-lea, în Japonia, între literatura „înaltă” și literatura de „masă” (*taishūbungaku*).

Cu un sens care se ascunde printre rânduri, lăsându-se greu descifrat uneori, cu, alteori, o poveste fără povești („story-less stories”), ficțiunea lui Haruki Murakami stârnește fascinația oferită de depășirea granițelor lumii pe care o numim *reală*, trecând dincolo, într-o lume ireală, suprareală, chiar hiperreală: „Murakami experiments with language, genre, realism, and fantasy, in order to explore the outer limits of postmodern expression.”⁴ Literatura postmodernă se caracterizează nu numai printr-o retragere paradoxală în zona tăcerii⁵, dar și printr-o deplasare complementară în regiuni neidentificate ale fantasticului. Așa s-ar putea explica apariția a ceea ce este numit „noul gnosticism”, un simț predominant sau o cunoaștere datorită căreia, pe măsură ce crește conștiința, Faptul și Fantezia converg, iar Senzația și Gândirea devin una și aceeași, în

¹ Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 365.

² Apud Sinda Gregory (et al.), *art. cit.*, p. 113.

³ Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 370.

⁴ *Ibidem*, p. 356.

⁵ Cf. Manfred Pütz, *Fabulația*, în Pârvu, Sorin (coord.), *op. cit.*, p. 107.

încercarea de a releva conflictul dintre sine și mediu în termenii realității zilnice, de suprafață. În această „apropiere simulată”, în care conflictul existent în conștiința individuală este simulat și proiectat apoi în suprareal, regiunile labirintice ale visului și incoștientul jungian devin la Haruki Murakami puternic personalizate, stând, printre altele, drept mărturie pentru pierderea contactului cu celălalt într-o lume dominată de logica inumană a capitalismului post-industrial, în care valorile umane și spirituale au devenit irelevante.

Producția literară a momentului se regăsește la intersecția a două axe: orizontalitatea limbii și verticalitatea stilului, ambele sustrăgându-se voinței scriitorului. Codul romanului postmodern se desparte, astfel, de o poetică a imitației. Pentru romancierul vremurilor noi nu există nicio semnificație pe care sistemele limbii să o preia ca atare și să o „comune”. Semnificația nu mai este înțeleasă ca o „prezență” din afara limbajului, ci, mai degrabă, ca un rezultat al activității semnificanților textuali. Romanul nu emerge pe fondul unei „prezențe” a sensului, ci, dimpotrivă, tocmai pe fondul unei „absențe” a acestuia. Asumându-și funcția de întemeiere a sensului, romanul postmodern își propune totodată să asculte de un principiu al indeterminării sensului, întrucât, în subsidiar, el încearcă un echilibru între procesul de „construire” a sensului și cel de „deconstruire” a lui.

Și la Haruki Murakami, opera își transformă neîncetat propriile denotații în conotații și propriile semnificații în semnificanți ai altor semnificații:

„Fiecare poveste urma un fir aparte, dar legătura cu următoarea era ciudată. Istorioara A devenea pe nesimțite B, iar B se transforma în C și a continuat în felul acesta la nesfârșit.”¹

Experiența de decodificare devine deschisă, procesuală, și prima reacție a cititorului este să considere că tot ceea ce orientează asupra mesajului se află, de fapt, conținut în el. În felul acesta, credem, mesajul exprimă universul conotațiilor semantice, al asocierilor emotive, al reacțiilor fiziologice pe care structura lui ambiguă și autoreflexivă le-a suscit², până și actele de limbaj ale personajelor de ficțiune putând fi considerate acte autentice, înzestrate cu caracteristicile lor locutorii, cu forța lor ilocutorie și cu eventualele lor efecte perlocutorii³.

¹ Haruki Murakami, *Pădurea norvegiană*, traducere din limba japoneză și note de Angela Hondru, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 55.

² Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 8.

³ Gérard Genette, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994, p. 116.

Discursul, ca proces de semnificare, este un mod de prezentare a realității prin semioză. Modul de prezentare ales de Haruki Murakami este unul metaforic, mai exact, al metaforei „revelatorii” a *păsării și pietrei*, manifestat pe axa paradigmatică, axa sintagmatică materializându-se prin narator, voce, personaj, funcție, punct de vedere, narațiune, descriere, evocare, dialog, monolog¹. Având o formă preponderent dialogică (locutor-interlocutor), discursul lui Haruki Murakami stabilește, definește și duce către înțelegerea identității participanților la actul comunicațional. Caracterul reticular al sensului, o veșnică întretesere de relații, face ca textul narativ al scriitorului japonez să permită interpretarea lui din punctul de vedere al celor șapte standarde: coeziune, coerență, intenționalitate, acceptabilitate, situaționalitate, informativitate și intertextualitate. Coeziunea discursului se realizează prin mijloace pur lingvistice, implicând proceduri ca recurența, paralelismul, parafraza, elipsa, timpul și aspectul, perspectiva funcțională a propoziției, intonația. Coerența se bazează pe procese cognitive nelingvistice, se referă la relații logice, temporale, spațiale, în interiorul textului, relații care asigură unitatea textului la nivel semantic. Aceluiași domeniu al nonlingvisticului i-ar aparține și intenționalitatea discursului, constituită din acte ilocutorii, care sunt fapte pragmatice, nu lingvistice, cum ar fi atitudinea emițătorului, în timp ce acceptabilitatea sau atitudinea receptorului presupune angajarea destinatarului într-un proces de interpretare. Situaționalitatea este dată de ceea ce face ca textul respectiv să fie relevant pentru o situație reală sau fictivă, iar informativitatea ar putea fi studiată de lingvistica computațională. Cât despre fenomenul intertextualității, la Haruki Murakami, aidoma limbajului actual, el se suprapune imaginii bibliotecii (constantă a universului ficțional al autorului japonez) ca depozitară a fragmentelor și nu a operelor încheiate². Intertextualitatea postmodernă a atacat subiectul și autorul ca entități proprietare ale sensului, textul nu mai este autonom, suficient sieși. Optica intertextuală deschide ficțiunea lui Haruki Murakami unui *dincolo* pe care poetica imanenței i-l refuzase și-i redă dimensiunea „socialității”, integrându-l, chiar dacă cu semn întors, într-o tradiție, într-o ierahie:

„Heartfield a spus despre scris următoarele: „Efortul de a scrie înseamnă o recunoaștere a divorțului între sine și lucrurile care îl înconjoară. Ceea ce este

¹ Cf. Ioan S. Cârâc, *Textul*, în Pârvu, Sorin (coord.), *op. cit.*, p. 291.

² Camelia Grădinaru, *Scriitura*, în Sorin Pârvu (coord.), *op. cit.*, p. 263.

important nu este sentimentul, ci rigla măsurătoare.’ (*Ce este rău în a te simți bine?*, 1936) În ceea ce mă privește, a fost anul în care a murit președintele Kennedy momentul în care am început, cu rigla măsurătoare într-o mână, să mă uit la lumea din jur. De atunci au trecut deja cincisprezece ani și am aruncat multe lucruri în această perioadă. Aidoma unui avion cu motorul stricat, când, ca să-și reducă din greutate, se aruncă bagaje, scaune, iar la sfârșit, însoțitorii de zbor, pe perioada a cincisprezece ani, am aruncat și eu felurite lucruri, dar, în schimb, n-am învățat nimic.”¹

Faptul că textul literar este o rețea unde se întrepătrund texte anterioare interesează, în primul rând, realizarea sensului și lectura. Ca mecanism propriu al lecturii literare (plurale) care conduce la semnificanță (și nu doar la sensul lecturii liniare, neliterare), intertextualitatea se identifică cu însăși literaritatea. Ea se impune, ca fenomen literar, prin perceptibilitatea sa, recunoscându-i-se, în felul acesta, și în opera scriitorului japonez, dependența față de competența cititorului, față de nivelul său de cultură, față de capacitatea sa de a depista „agramaticalitățile”, văzute ca „urme” ale intertextului sau indicii ale acestuia, mai ales când intertextualitatea nu este explicită, ci implicită, deci mult mai vulnerabilă la trecerea vremii și la schimbările culturale:

„– Oamenii nu mai sunt ei înșiși, repetă el. Nu mai ești tu însuși. Asta era, domnule Nakata. E minunat. Este extrem de important. ‘Mi-e sufletul, ah! plin de scorpioni’ – asta e altă replică din *Macbeth*.”²

¹Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, Tokyo, Kodansha, 1979/2004// 村上春樹『風の歌を聴け』、『風の歌を聞け』東京、講談社、1979/2004、pp. 10 - 11: 「ハートフィールドが良い文章についてこんな風に書いている。「文章をかくという作業は、とりもなおさず自分と自分を取りまく事物との距離を確認することである。必要なものは感性ではなく、ものさしだ。」(「気分が良くて何が悪い?」1936年)」僕がものさしを片手に恐る恐るまわりを眺め始めたのは確かケネディー大統領の死んだ年で、それからもう15年にもなる。15年かけて僕は実にいろいろなものを放り出してきた。まるでエンジンの故障した飛行機が重量を減らすために荷物を放り出し、座席を放り出し、そして最後にはあわれなスチュワードを放り出すように、15年の間僕はありとあらゆるものを放り出し、そのかわりに殆ど何も身につけなかった。」

² Idem, *Kafka pe malul mării*, traducere din limba japoneză de Iuliana Oprina, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 177.

Citatul pune, prin urmare, problema subiectului într-un univers în care cultura s-a transformat pentru om în a doua natură.

Prin toți acești parametri de lectură, scriitura lui Haruki Murakami deține un rol important în conturarea spațiului de libertate, creativitate și originalitate a operelor, formate sub influențele istoriei și reprezentând uneori, fie și indirect, chiar un act al solidarității istorice:

„Era însă o pace înșelătoare. Dincolo de cercul nostru luminos se dădea o bătălie feroce și majoritatea japonezilor – oricum cei care mai aveau creier – și-au dat seama că războiul cu China se va transforma într-o mocirlă din care nu mai aveau cum să iasă. Indiferent câte bătălii locale am fi câștigat, Japonia nu avea cum să continue ocuparea uriașului monstru – China. Era la mintea cocoșului! Pe măsură ce lupta se desfășura, numărul morților și răniților creștea uluitor. Relațiile cu America mergeau din ce în ce mai prost și chiar și în Japonia, umbrele războiului făceau ravagii. Anii 1937 și 1938 au fost cumplit de întunecați, dar pentru unul ca mine, care trăia leger în Hsin Chin, războiul nu însemna pe atunci mare lucru.”¹

Sensul literal al scriiturii devine atunci pe deplin acceptabil și poate fi fidel unei anumite realități empirice, iar ficționalitatea ei nu e câtuși de puțin o evidență logică sau semiotică, ci mai degrabă, o probabilitate culturală, indusă de un anumit număr de date convenționale de ordin textual, contextual și paratextual², ca cele menționate anterior.

Deși se angajează permanent în căutarea sensului, subiectul romanului postmodern rămâne vulnerabil și nedefinit, prins în mrejele jocului de limbaj. Ceea ce-l definește acum nu este atât un principiu de gândire, cât incertitudinea, o frică irațională ce-l îndeamnă spre consumerism, semn al alienării:

„Pentru omul modern alienarea, ca și lipsa de gravitație pentru astronaut, constituie o condiție, o condiție în care trebuie să înveți să te miști și să stabilești noile posibilități de autonomie, sensurile de libertate posibile. Să trăiești în situația de alienare nu înseamnă, totuși, să trăiești acceptând alienarea, ci să trăiești acceptând o serie de raporturi permanent puse în discuție, supuse verificării de o **intentio secunda** care să ne permită să le vedem în profunzime, să le denunțăm posibilitățile paralizante; raporturi care trebuie să fie acționate demistificându-le permanent, fără ca acestea să însemne voință de a le anula.”³

¹ Idem, *Cronica păsării-arc*, p. 144.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 128.

³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 247.

Și în mentalitatea japoneză contemporană, teama nu mai este doar o emoție, ci și o obiectivare accidentală a subiectivității în condițiile capitalismului târziu. Când cumpără, japonezul cumpără și el de teamă, decăzând, umplând golul cu efecte. Când consumă, își consumă și el propria lui posibilitate. Este negația¹ postmodernismului nipon care asigură absolutul sinelui în absolutul vidului:

”The *shōsetsu* is so overwhelmingly marked by the dominance of the ‘I’ form that the *shi-shōsetsu* (‘I – fiction’) is the orthodoxy of the convention. Instead of man and author attempting to transform themselves into the third person, they aim at discarding – or at least, concealing – the narrator. The man will speak and write directly. He will not wear a mask, but insists on the first person even to the extent of aggressively reporting his own daily routine (that excludes any formal and artistic intention) and presenting it as an emplottable event. It is the reverse of the novel: rather than a ‘credible fabrication which is yet constantly help up as false,’ the *shōsetsu* is an incredible fabrication that is nonetheless constantly held up as truthful. Art is hidden, while honesty and sincerity are displayed. Distance is removed, while immediacy is ostensive. The rejection of individualism in Japan is thus compensated for by the dominance of the first person. What makes the *shōsetsu* fascinating is this complex negotiation between the formal insistence on the ‘I’ and the ideological suppression of the self.”²

Creația literară a lui Haruki Murakami se arată preocupată de problema realizării unei forme viabile a eului într-o lume ficțională în care definirea de sine este tot mai greu de realizat. Atâta timp cât condiția „normală” a omului postmodern, a acestei „ființe slabe”, cum ar numi-o Nietzsche, într-o lume în care intensificarea comunicării (eliberată fie la nivel „tehnic”, fie la nivel „politic”), deschide calea unei efective experiențe a individualității ca multiplicitate, romanul scriitorului japonez dă imaginarului cauciucul formală a realului, lăsându-i, în același timp, ambiguitatea unui semn dublu, real și verosimil, întrucât se consideră că „adevăratul conține un germene al universului sau, mai bine zis, o esență în stare să fecundeze, prin simpla reproducere, ordine diferite din cauza distanței sau a ficțiunii”³. Misiunea literaturii devine aceea de a pune masca și de a o desemna în același timp. A crea ficțiune este, de fapt, un

¹ Karatani Kōjin, *art. cit.*, p. 36.

² Masao Miyoshi, *art. cit.*, pp. 154–155.

³ Roland Barthes, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Prefață de Adriana Babeți, Postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987, p. 56.

mod de a aboli realitatea, dar mai ales de a aboli noțiunea că realitatea este adevăr. Ficțiunea poate implica, prin urmare, și crearea unei realități autonome, pe modelul lumii reale și totuși diferită de aceasta. Referința e una specifică, putând fi aceea a autoreferinței sau a referinței interioare, prin opoziție cu referința exterioară. Lumile ficționale ale lui Haruki Murakami substituie iluziei cunoașterii realității de *aici* visarea unei alte lumi, de *dincolo*. Nemaivând nimic decorativ și cuminte, umanismul epocii postmoderne propune o altă morală a *bucuriei de a trăi*. Noul umanism nu mai iubește omul împotriva trupului său, spiritul împotriva limbajului său, valorile împotriva faptelor, vorbind cu sobrietate și pudoare despre om și despre spirit, despre felul în care omul și spiritul transpar în mișcarea prin care „trupul se face gest, limbajul operă, coexistența adevăr.”¹

Plecată de la neantul în care gândirea părea că se înalță fericită deasupra cuvintelor, scriitura romanescă japoneză a secolului al XX-lea a parcurs toate etapele unei solidificări treptate: mai întâi obiect al privirii (Yasunari Kawabata), apoi al acțiunii (Kenzaburō Ōe) și, în sfârșit, al crimei (Yukio Mishima), ea trăiește acum un alt avatar: absența (Haruki Murakami). În acest din urmă tip de scriitură, caracterizată drept „neutră”, numită și „gradul zero al scriiturii”, se poate surprinde cu ușurință „tendința unei negări și neputința de a o împlini continuu”², ca și cum, încercând de un secol să-și strămute conturul într-o formă fără ereditate, Literatura nu și-ar mai găsi puritatea decât în absența oricărui semn, în scriitura albă.

Teoria literară în postmodernism nu mai este o simplă descriere a naturii literaturii (fabulă, text narativ) sau a metodelor necesare abordării acesteia (strategii narative, intrigă, logica acțiunilor, sintaxa personajelor, dialogism, polifonie, cronotop), ci s-a transformat într-o critică combativă a unor noțiuni comun acceptate, prin încercarea de a arăta că ceea ce luăm drept sigur este o construcție istorică, punând, așadar, sub semnul întrebării concepte fundamentale: Ce este sensul? Ce este un autor? Ce înseamnă lectura? Cine este eul sau subiectul care scrie sau citește? Care este relația între text și circumstanțele în care a fost produs? Mimesis-ul și diegesis-ul își schimbă locurile în postmodernism, acesta din urmă ocupând planul prim, drept urmare a credinței că realitatea este una deosebit de diversă, plurală, uneori chiar anarhică. În această situație, ficțiunea ia locul realului, iar metafizicul se substituie fizicului.

¹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 272.

² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 52.

Secolul al XX-lea s-ar putea defini apoi și prin aceea că artistul își demontează singur procedeele creației și este preocupat de ele la fel de mult ca de opera sa. Artă este înțeleasă ca un joc, o tehnică, ca artă pentru artă. Scriitorul este omul care captează și transformă radical întrebarea pusă lumii: „De ce?” într-o interogație asupra scrisului: „Cum?”. Iar miracolul este că această activitate narcisiacă naște mereu, de-a lungul literaturii, aceeași întrebare – „De ce?”. Închizându-se în „Cum să scriu?”, scriitorul regăsește până la urmă întrebarea deschisă prin excelență: „De ce lumea?” „Care este sensul lucrurilor?”¹. Similar, și lumea înfățișată de literatura lui Haruki Murakami este, în cele din urmă, o sumă de întrebări și niciodată un răspuns. Trăind o dată cu timpul său, Haruki Murakami încearcă să dezvăluie această simultaneitate și concomitență. Este un contemporan ce încearcă să supraviețuiască alienării epocii, reluând, prin romanele sale, problematica civilizației și culturii.

Omul este ființa care dă urmare unui destin înscris în structura sa ce nu e doar al existenței întru și pentru imediat. Întrucât imediatul nu există decât pentru a fi depășit, omul încearcă, prin acte de cunoaștere sau acte de creație, să exploreze lumile situate *dincolo* de nivelul simplei percepții oferite de simțuri. Întrucât existența umană stă sub semnul misterului și al revelării lui, destinul creator, metaforic și stilistic, al omului posedă un profil complex: în urzeala lui se împletesc ca elemente constitutive, dozate după poruncile unor finalități metafizice, puterea creatoare, imediatul, misterul. Creația culturală este, neîndoielnic, o plăsmuire a spiritului omenesc, una de natură metaforică și cu intenții de revelare, în timp ce creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și a confortului. Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelare, în timp ce civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate. Dar modul specific uman de existență este întru mister, pare să reafirme și să confirme, prin întreaga sa creație, Haruki Murakami. Cultură și civilizație, parametri aflați în concomitență sau succesiune, dau măsura destinului omenesc.

Ce reprezintă Haruki Murakami pentru proza japoneză contemporană? Un observator apatic, transformat, de-a lungul anilor, într-un participant din ce în ce mai activ la viața politică și socială. Un scriitor ce a suspendat granița dintre „înalt” și „pur” ce caracterizau, prin tradiție, literatura japoneză, făcând din „comun” și „obișnuit” posibile „pretexte” tematice pentru creația literară de tip romanesc. Aceasta nu înseamnă deloc că Haruki Murakami scrie doar despre

¹ *Ibidem*, p. 126.

experiența faptului de zi cu zi. Performanța lui constă în încercarea de a da fiecărei clipe prețul ei, cu speranța că există dincolo de aparență mereu un *dincolo*. Și nu e extincția unei tradiții, ci poate renașterea ei:

„Far from heralding the death-knell of Japanese culture, we might choose to view this merely as a new chapter in the fascinating story of Japan’s cultural evolution.”¹

Keywords: Haruki Murakami, postmodernism, fiction, Japanese literature

Abstract

The Japanese generation of the 1980’s, one of whose representatives is Haruki Murakami, faced the necessity to find new ways towards the space of the novel, approaching new themes or trying to explore new territories. Postmodernism appears as a result of phenomena generated by the society of information, being seen as *the cultural logic of late capitalism*, and thus determines the scission of unity of personality and the birth of identity crisis. Moving the accent from centrality to marginality confuses values, cultivates indeterminacy, overbids relativism and continuous destructuring. Nothing is stable any longer, anything is possible and can evolve in any sense, *shōsetsu*, the Japanese type of literary novel becoming, to some extent, more similar to « annals » than to « narrative history ».

Even if Japan of the 1980’s recorded no specific literary movement, in the classic sense of the term, we can say we witness nowadays, in what concerns historical sensibility, the condensations of narrative points of view upon the present or, in other words, the transposition of its criteria in another time, which is undoubtedly a consequence of the so-called *postmodern* will to reject great narratives. Either that we speak of a retrospective or a prospective narrative, reference to present cannot be avoided. The chronology of Haruki Murakami’s novels, for instance, relates to a phantom-like present which tends to fuse with images of contemporary media and historical evolution. Stylistic figures signal and accompany the decomposition of these images, – hence the importance of the visual and concrete aspect of metaphors elaborated. With Haruki Murakami the narrative has lost its temporal sovereignty, being displayed under the veil of present, which sets up, through the cinema camera method, a space of identification between time of narrative and time of reading. Since he lives in consonance with his time, Haruki Murakami tries to reveal this simultaneity and concomitance. He acts as a contemporary attempting to survive the alienation of his age, hence the problematics, in his novels, of civilization and culture.

¹ Matthew C. Strecher, *Murakami Haruki: Japan’s Coolest Writer Heats Up*, în „Japan Quarterly”, 45, 1, Jan-Mar 1998, p. 69.

Bibliografie

- BARTHES, ROLAND, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Prefață de Adriana Babeți, Postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987.
- BEJAN REMUS, *Subiectul*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.
- CÂRÂC, IOAN S., *Textul*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.
- DURAND, GILBERT, *Structurile antropologice ale imaginarii*, traducere de Marcel Aderca, Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.
- ECO, UMBERTO, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Paralela 45, 2006.
- GENETTE, GÉRARD, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994.
- GRĂDINARU, CAMELIA, *Scriitura*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.
- GREGORY, SINDA (et al.), *It Don't Mean a Thing. If It Ain't Got that Swing: An Interview with Haruki Murakami*, în „Review of Contemporary Fiction”, Vol. 22, No. 2, Summer 2002, pp. 111–119.
- KŌJIN, KARATANI, *D'un dehors à l'autre. Kawabata et Takeda Taijun*, în DE VOSS, PATRICK (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles, Editions Labor, 1989, p. 32–45.
- MARRA, MICHELLE, *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002.
- MIYOSHI, MASAO, *Against the Native Grain: The Japanese Novel and the "Postmodern" West*, în Masao Miyoshi and H. D. Harootunian, *Postmodernism and Japan*, Durham and London, Duke University Press, 1989, pp. 143–169.
- MURAKAMI, HARUKI, *Pădurea norvegiană*, traducere din limba japoneză și note de Angela Hondru, Iași, Editura Polirom, 2002.
- Idem, *Cronica păsării-arc*, traducere din limba japoneză și note de Angela Hondru, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Idem, *În căutarea oii fantastice*, traducere din limba japoneză și note de Andreea Sion, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Idem, *Kafka pe malul mării*, traducere din limba japoneză de Iuliana Oprina, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Idem, *Kaze no uta o kike*, Tokyo, Kodansha, 1979/2004.
- PAVEL, TOMA, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, București, Editura Minerva, 1992.

- PÜTZ, MANFRED, *Fabulația*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.
- RUBIN, Jay, *The Other World of Murakami Haruki*, în "Japan Quarterly", 39, 4, Oct. 1992, pp. 490–500.
- STRECHER, Matthew C., *Murakami Haruki: Japan's Coolest Writer Heats Up*, în "Japan Quarterly", 45, 1, Jan-Mar 1998, pp. 61– 69.
- Idem, *Beyond "Pure" Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, în „The Journal of Asian Studies”, Vol. 57, No. 2, May 1998, pp. 354–378.
- TIUTIUCA, Dumitru, *Postmodernismul*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.
- ZUB, Alexandru, *În căutarea unei paradigme*, în PÂRVU, Sorin (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Iași, Institutul European, 2005.

TEROAREA INDETERMINATULUI ONTOLOGIC. *LE HORLA* DE MAUPASSANT

Cătălin GHIȚĂ

Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/89/1.5/S/61968, proiect strategic ID 61968 (2009), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.

Dintre multiplele versiuni ale terorii¹ reificate în narațiune, *Le Horla* ni se pare a fi o adevărată capodoperă (în pofida rezistenței noastre ironice la orice hiperbolă conceptuală din laboratorul romantic); de aceea am și selectat-o pentru o examinare mai atentă. Opțiunea noastră se explică nu atât prin profuziunea de detalii oferite, cât, mai degrabă, prin economia de mijloace artistice puse în joc. În acest caz, terifiantul este nutrit nu de ce se spune, ci de ce rămâne trecut sub tăcere. Să ne amintim, de altfel, că Edmund Burke, într-un eseu deja citat și discutat de noi anterior, susține, pe bună dreptate, că „[p]entru a crea ceva terifiant, obscuritatea pare, în general, necesară. Atunci când cunoaștem în întregime un pericol, când ne obișnuim privirea cu el, mare parte din aprehensiune dispare” (1997: 231). După cum vom vedea, dacă ne permiteți micul joc de cuvinte, vom avea de a face cu o prezență invizibilă (geneza și scopurile acestei forme ontologice nu ne sunt precizate), a cărei amenințare, abia intuită în fazele inițiale ale povestirii, atinge paroxismul la final, odată cu decizia suicidară a eroului. Ca un exemplu corelativ, Christopher Frayling pune succint în discuție, în rândurile introductive la albumul de grafică *Horror Poster Art*, cazul câtorva scriituri descinse din literatura gotică, a căror forță derivă din terifiantul indeterminatului: „Mare parte din anxietatea generată [de aceste texte, *n.n.*] se baza pe ceea ce ele *nu* [subl. în text, *n.n.*] dezvăluiau” (2004: 6). În definitiv, ne

¹ Pentru o definiție a conceptului de „teroare”, cf. volumul nostru *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, în curs de apariție.

temem de ceea ce nu putem decât intui, nicidecum înțelege și cu atât mai puțin explica. În aceasta rezidă secretul unui scenariu exemplar, care nu ar putea fi transpus în imagini fidele de nici un maestru al haosului grafic, de la Gustave Doré și până la Virgil Finlay.

Aflat, inițial, sub influența lui Flaubert² (Hyppolite Taine îi scrie chiar că vede în el unicul succesor al maestrului),³ Maupassant ajunge să-și cristalizeze propriul model de scriitură, în care observația realistă și instinctul naturalist se îmbină armonios atât în nuvelă, cât și în roman. *Le Horla* marchează, fără îndoială, punctul culminant în evoluția prozei sale fantastice. I se cunosc două versiuni diferite, ambele anticipate de strania *Lettre d'un fou*, apărută în 1885, care conține, *in nuce*, întreaga problematică filosofico-științifică. Prima versiune, din 1886, este, oarecum, tributară tiparului Ann Radcliffe, încercând să ofere un cadru eminentemente rațional sau măcar o explicație științifică misterului terifiant care sufocă personajele. Aici, ne confruntăm, în expresia lui George Slusser, cu „un exemplu de *étrange*, de categorie a supranaturalului explicat de secol al XVIII-lea, în care întâmplările stranii sunt, în cele din urmă, reîncadrate în domeniul realității comune” (2002: 70). Câteva dintre episoadele primului bruion se regăsesc în varianta finală, precum incidentul legat de carafa cu apă sau experiența cu oglinda. Faptul că medicul însuși nu știe dacă pacientul tratat de el și bântuit de inamicul invizibil este sau nu bolnav psihic salvează, întrucâtva, deznodământul redactat în cheie pozitivistă și perceput, evident, ca insuficient dezvoltat sau precar la nivelul tensiunii estetice de către autor însuși, care procedează la o revizuire radicală a proiectului nuvelei. A doua versiune, din 1887, cea pe care o vom analiza noi, considerată definitivă, pulverizează definitiv acest *pattern* restrictiv, replasând în centru, sub forma unui jurnal (abrupt și sumar, însă elocvent tocmai grație lacunelor), subiectivitatea cvasimaladivă a unui narator implicat și non-omniscient, care contaminează irepresibil psihicul lectorului. De un procedeu de expunere aproape la fel de expresiv face uz, de pildă, Lafcadio Hearn, atunci când scrie *Jikiniki* (proză scurtă tipărită în volumul *Kwaidan*, din 1904). Astfel, nu știm prea bine ce este Forma care devorează cadavre la adăpostul întunericului, dar simțim că acest

² Hertha Perez îl consideră, perfect justificabil, pe Flaubert drept punctul *origo* al naturaliștilor, despre care notează că „împing scientizarea până la ultimele ei consecințe” (1979: 140). De interes pentru noi este să notăm că tendința rămâne vizibilă și la Maupassant, mai ales în cazul primei versiuni a nuvelei *Le Horla*.

³ Alături de Louis Bouilhet, Flaubert este cel care a contribuit la crearea *scriitorului* Maupassant, citindu-i și criticându-i constant încercările beletristice. În prefața la romanul *Pierre et Jean* (1887), Maupassant însuși descrie providențialele dejunuri duminicale, recunoscând că Flaubert „începuse, mai în glumă, mai în serios, să mă socotească discipolul său” (Perpessicius, 1976: 273).

indeterminat ontologic, plasat în cadrul unei rurale și nefamiliare Japonii medievale, emană vapori de spaimă pură.

Dar să revenim la Maupassant. Titlul nuvelei, aparent simplă onomatopee, vidată de sens, este el însuși sugestiv pentru natura ambiguă a misteriosului personaj care-l torturează psihologic pe narator. Shlomith Rimmon-Kenan, reluând o distincție teoretică inițiată de Philippe Hamon, vorbește despre patru modalități pe care autorul le are la dispoziție atunci când decide să exprime ceva despre esența unui personaj grație onomasticii. Astfel, anumite trăsături de caracter pot fi sugerate vizual, acustic, articulator sau morfologic.⁴ Desigur, numele Horla intră sub incidența ultimei categorii enunțate, fiind compus din morfemele *hors* (afară) și *la* (acolo). Este vorba, așadar, despre o entitate „de dincolo”, despre o esență ontologică eludând percepția comună.

Nuvela debutează *in medias res*, cu o notație (din 8 mai, an neprecizat) care înregistrează o „zi admirabilă”.⁵ Simplitatea aproape dezarmantă a începutului este sugestivă pentru maniera în care naratorul își va conduce firul epic. De fapt, efectul general al unei proze este determinat de materialul descriptiv al expozițiunii, iar Maupassant știe, cu exemplară siguranță, cum să pună în scenă totul. Martin Turnell observă, de altfel, că „începuturile se numără printre cele mai strălucite realizări” (1959: 202) ale prozatorului francez, de vreme ce „[f]iecare propoziție, fiecare cuvânt este plasat în locul potrivit și depinde de context” (1959: 202).

După doar câteva zile (12 mai), apare, inevitabil, starea de *malaise*, nutrită, subtil, de referințe oblice la invizibilitatea atmosferei, care conțin, precum coaja de nucă miezul, esența terorii subsecvente: „am puțină febră; mă simt bolnav sau mai curând trist. [...] S-ar spune că aerul, aerul invizibil, e plin de puteri necunoscute și că vecinătatea lor misterioasă ne influențează”. Câteva zile mai târziu (16 mai), simptomele se acutizează: „Hotărât lucru, sunt bolnav! [...] Am febră, o febră atroce sau mai curând o enervare febrilă care face ca sufletul meu să sufere la fel de mult ca trupul”. Presentimentul unei boli subtile, infinit periculoase face inevitabil consultul medical (18 mai). Remediu: „Trebuie să fac dușuri reci și să iau bromură de potasiu”. Anxietatea îndelung distilată răbufnește; starea de expectativă, de întâmpinare a unei primejdii indefinite, dar iminente devine tot mai puternică (25 mai). Somnul este întrerupt de vise îngrozitoare, asemănătoare, ca forță de persuasiune, coșmarurilor recurente din proza lui Edgar Lucas White: „un coșmar mă bântuie. Știu că sunt culcat și că

⁴ Pentru detalii suplimentare, cf. Rimmon-Kenan, 2002: 68 și Hamon, 1977: 147–150.

⁵ În ideea de a nu supraîncărca rândurile cuprinzând citate din opera lui Maupassant cu indicații privitoare la ediția sau la pagina de proveniență a extraselor, am omis tacit inserțiile în cauză. Precizăm că toate citatele sunt extrase din edițiile standard.

dorm... O simt și o știu... Și tot atât de bine simt că cineva se apropie de mine, mă privește, mă pipăie, se urcă pe patul meu, îmi pune genunchiul în piept, mă ia de gât și strânge... strânge cu toată puterea ca să mă sugrume”. Toate remediile medicale sunt iluzorii, de vreme ce sursa maladiei rămâne obscură (2 iunie): „Starea mea s-a agravat din nou. Ce-oi fi având? Bromura nu-mi ajută; nici dușurile”. Gândul unei excursii prelungite pare salutar (3 iunie): „Am să plec câteva săptămâni. Sunt sigur că o scurtă călătorie mă va pune din nou pe picioare”.

Revenirea are loc o lună mai târziu, fiind consemnată succint (2 iulie): „M-am întors. Sunt vindecat”. Întâlnirea, la Avranche, cu un călugăr rotunjește ceva mai bine contururile încă neclare ale prezenței amenințătoare: devine tot mai plauzibilă existența, în jurul oamenilor, a unei ființe necunoscute, asemănătoare vântului, care, desigur, nu este văzut de nimeni, dar care nu este, prin aceasta, mai puțin real. Curând după întoarcere (3 iulie), simptomele se reinstalează: „Am dormit prost”. În scurt timp, totul devine limpede (4 iulie): „Fără îndoială, m-am îmbolnăvit din nou. Am iarăși vechile coșmare. Noaptea aceasta am simțit că cineva s-a ghemuit pe pieptul meu și cu gura lipită de a mea îmi sorbea viața”. Apoi, brusc, are loc o întâmplare bulversantă (5 iulie): „Așa cum fac acum în fiecare seară, încuiasem ușa; apoi, fiindu-mi sete, am băut o jumătate de pahar de apă și am remarcat fără să vreau că sticla era plină până la dopul de cristal”. La capătul unui nou vis teribil, naratorul descoperă că recipientul nu mai are apă, întocmai ca în scenariile devoționale hinduse, când divinitatea acceptă ofranda credinciosului, făcând-o să dispară fizic: „mi s-a făcut iar sete; am aprins o lumânare și m-am dus la masa pe care se găsea sticla. Am ridicat-o și am aplecat-o deasupra paharului; n-a curs nimic. Era goală! Era complet goală!”. Istoria se repetă (6 iulie): „Înnebunesc. Iar a băut cineva astă-noapte toată apa din sticlă”. Un experiment, desfășurat în mai multe etape, confirmă existența a ceva care consumă apă și lapte, fără a se atinge de hrana solidă (10 iulie): „M-am repezit către masă. Cârpele cu care învelisem sticlele rămăseseră imaculate. Am desfăcut sforile, tremurând de teamă. Cineva băuse toată apa! Cineva băuse tot laptele”. O experiență psihiatrică stranie (destul de deficitar inclusă în narațiune, mai ales din cauza proporțiilor) îl tulbură și mai tare pe erou (16 iulie): „M-am întors la hotel; n-am putut să mănânc”. Cunoscuții se arată sceptici (19 iulie): „Multe persoane cărora le-am povestit aventura m-au luat peste picior”. Supranaturalul pare îndepărtat pe insula Grenouillère; de aceea și refrenul (21 iulie): „Într-adevăr, totul depinde de loc și de mediu”.

Construcția suspansului epic se face în doi timpi (eroul repetă plecările și sosirile), tocmai pentru a bulversa calmul lectorului și pentru a introduce în narațiune, cu luciditate maniacală, detaliile nevrozei recurente. Mai mult, a doua

întoarcere acasă pare mai promițătoare, dar lectorul deja nu-și mai face iluzii (30 iulie): „sunt din nou acasă. Totul e în ordine”. Starea de calm se prelungește (2 august): „Nimic nou. E o vreme superbă”. Apar primele semne (4 august): „Certuri între servitori. Ei pretind că noaptea paharele se sparg în dulap”. În grădină, privind o floare ruptă de o mână invizibilă, eroul are revelația adevărului indubitabil (6 august): „sunt sigur acum așa cum sunt sigur de alternanța zilelor și nopților că lângă mine se află o ființă invizibilă”. Constatarea are efecte terapeutice miraculoase asupra pishicului naratorului, care, precum în scenariile psihanalitice, își acceptă cu calm maladia mentală (7 august): „Am dormit liniștit. Cineva a băut apa din sticlă, dar nu mi-a tulburat somnul”. Efectul este, din păcate, de scurtă durată; „al șaselea simț” nu minte (8 august): „Ființa nu se mai manifestă, dar o simt lângă mine, cum mă spionează, mă privește, mă pătrunde și e mai primejdioasă ascunzându-se astfel”. Situația este staționară (9 august): „Nimic, dar mi-e frică”. Așteptarea produce tensiune (10 august): „Nimic; ce se va întâmpla mâine?”. Eroul vrea să se smulgă din locuință (11 august): „Tot nimic. Nu mai pot să rămân acasă cu această teamă și acest zbucium în sufletul meu; am să plec”. Prea târziu (12 august): „Toată ziua am vrut să plec; n-am putut”. Intuim deja că avem de-a face cu un caz de posesiune subtilă, mai pernicioasă decât una demonică, tocmai fiindcă originea și scopurile misterioasei alcătuiți ontologice rămân obscure (13 august): „Nu mai pot voi; dar cineva vrea pentru mine; și eu mă supun”. Resemnarea nu este decât forma ultimă a lipsei de control personal (14 august): „Sunt pierdut. Cineva îmi posedă sufletul și îl conduce! Cineva îmi ordonă toate actele, toate mișcările, toate gândurile”. Discuția cu călugărul de pe muntele Saint Michel devine, din această perspectivă, dureros de actuală (15 august): „Așadar, Invizibili există”. Are loc și o evadare, curmată însă efemer de tiranica entitate (16 august): „Am simțit că eram deodată liber și că el era departe”. Eroul vrea să fugă la gară, să ia trenul, spre a-și pierde definitiv urma, însă se trezește poruncindu-i vizitiului să-l conducă acasă (evident, orice formă de autocontrol dispare fără urmă): „Mă regăsisse și pusese din nou stăpânire pe mine”.

O rază de speranță în direcția eliberării psihice apare atunci când omul realizează că, pe fotoliul gol din încăpere, se cuibărise creatura invizibilă (17 august): „Cu un salt furios, un salt de animal revoltat care vrea să-și sfășie dresorul, am străbătut camera să pun mâna pe el, să-l sugrum, să-l ucid! Dar scaunul, înainte ca eu să ajung până acolo, s-a răsturnat ca și când cineva ar fi fugit...”. Acesta pare un semn clar al vulnerabilității inamicului: „Deci eram salvat; îi era frică, frică de mine”. Sentințele parfumate soteriologic nu întârzie să apară (18 august): „El e cel mai tare, dar va veni o vreme...” Osmoza ontologică este sursa adevăratei terori a eroului, care îndrăznește, pentru prima

oară, să-și *numească* într-un fel adversarul și, astfel, să încerce să-l reducă la proporțiile unei ființe perisabile (19 august): „Ce am? El, el, Horla, mă hărțuiește, mă face să gândesc la toate aceste nebunii! E în mine, devine sufletul meu; am să-l omor”. În aceste rânduri se poate intui, de altfel, finalul înspăimântător al nuvelei. Determinarea celui asediat este admirabilă (19 august): „Am să-l omor. L-am văzut. [...] Ei bine! se vedea ca-n plină zi, dar eu nu mă văzui în oglinda mea!... [...] Era ca sfârșitul unei eclipse. Ceea ce mă ascunsese nu părea să aibă contururi precise, e un fel de transparență opacă, luminându-se puțin câte puțin. [...] Îl zărisem; mai tremur și acum de spaimă”. Uciderea ființei este anevoioasă (20 august): „Să-l omor! dar cum, de vreme ce nu-l pot atinge?”. Confeccionarea de zăbrele la ferestrele casei nu pare o soluție de apărare eficientă (21 august): „Am adus un lăcătuș de la Rouen și i-am comandat să facă la camera mea obloane de fier”.

Brusc, jurnalul, care, în pofida intermitențelor și a sincopelor descriptive, continuase într-un ritm destul de susținut pe parcursul câtorva luni, se curmă. Explicațiile suplimentare lipsesc, dar tensiunea narativă este susținută, spuneam, tocmai grație omisiunilor descriptive. Ultima intrare este înregistrată, trei săptămâni mai târziu, la Rouen și are rolul unui epilog, îndelung așteptat de lectorul ros de curiozitate morbidă (10 septembrie): „Eram sigur că n-a putut să scape și l-am încuiat singur, complet singur în cameră. Ce fericire! Îl întemnițasem! Am coborât alergând; am luat din salon, care se află sub odaia mea, cele două lămpi, am vărsat tot gazul pe covor, pe mobilă, pretutindeni. Am dat foc după ce am închis marea ușă de la intrare, încuind de două ori”. Eroul contemplă orgia piromană cu voluptatea unui Nero, iar tonul nu este vidat de tușe apocaliptice, ce fac apologia ironică a noului avatar, până atunci considerat indestructibil, al speciei dominante compuse din entități invizibile și aproape lipsite de materialitate: „casa nu mai era acum decât o vâlvătaie oribilă și superbă, un rug monstruos, luminând tot pământul, un rug unde ardeau oamenii și unde ardea și El, El, prizonierul meu, Ființa nouă, noul stăpân, Horla”.

Însă nu durează mult și îndoiala înfricoșătoare începe să-l roadă pe învingătorul aparent. Aceasta se transformă în certitudinea că prezența malefică nu poate fi eliminată decât prin distrugerea propriei persoane. De vreme ce răul este cuibărit adânc, în interiorul propriului psihic, sinuciderea devine ultima și singura opțiune deschisă: „Nu... nu... fără îndoială, fără îndoială... n-a murit. Atunci... atunci... voi fi nevoit să mă omor eu!...”. Richard Fusco notează, în relație cu confruntarea dintre personaj și mediul familiar acestuia din finalul nuvelei: „Peisajul distrus care constituie ultima privire fugară din viața sa este ironica reinterpretare fizică și alegorică a aceleiași grădini edenice pe care o prețuisese cu patru luni mai înainte” (1994: 61).

După noi, nuvela suportă cel puțin o interpretare alegorică. Ea se bazează pe insolitul darwinism metafizic al autorului: conform acestei intuiții, omul, ca apex al evoluției materiale din biosferă, a atins frontiera posibilităților de expresie ale vizibilului grosier (chiar dacă rafinat de inteligența creatoare). În consecință, el trebuie să facă loc acelei ființe mai subtile, care transcende limitările fiziologice impuse corpurilor opace (ea este invizibilă și nu se hrănește cu carne sau cu legume, ci bea doar apă și lapte). Horla este expresia unui rafinament de sorginte filosofică, generând, explicabil, un soi de *horror vacui* în conștiința antropică, pe care este destinat s-o substituie prin cucerire. Umanul dispare în maelstromul terifiant al noii ordini ontologice.

Maupassant ne oferă, în *Le Horla*, cel mai edificator document natural despre laboratorul supranatural al terorii. Până la data redactării acestor rânduri, cel puțin, nici un regizor n-a îndrăznit să ecranizeze o asemenea nuvelă, în bună măsură din cauza deficiențelor frapante pe care le-ar întâmpina un mediu artistic, ale cărui vehicule de reprezentare sunt pur vizuale și auditive, în încercarea de a descrie o ființă care eludează orice coordonată a formei. Horla este o reificare a spaimelor autorului său, am putea spune, dacă am avea în vedere aserțiunea lui Elaine L. Graham, referitoare la proza consacrată Necunoscutului: „[t]ensiunea dintre frământarea noastră culturală în direcția schimbării și teama simultană de aceasta se exprimă, adesea, sub forma unor narațiuni-avertisment, ce reflectă coșmarurile pe care Necunoscutul le poate genera” (2002: 145). Cu alte cuvinte, autorul este, concomitent, sedus de ideea unui viitor necunoscut, care, exact în momentul imaginării sale, produce, în virtutea noutății absolute și a violării de paradigmă fenomenologică, aprehensiune. Dacă adăugăm la aceasta observația ulterioară a lui Graham, conform căreia acest tipar narativ este înclinat „să ducă aceste coșmaruri la extrem – schimbarea apocaliptică, implicând distrugerea fie a întregii planete, fie doar a unui stil de viață special” (2002: 145), putem observa că nuvela lui Maupassant s-ar putea înscrie cu succes printre operele de pionierat ale *trend*-ului, inspirând, direct sau indirect, nu numai segmente importante ale prozei de anticipație din secolul al XX-lea, ci și romanele distopice din literatura *mainstream*. Iar odiseea receptării sale nu s-a sfârșit încă.

Keywords: Guy de Maupassant, terror, fiction, French literature

Abstract

My paper aims to offer a new, if brief, exegesis of Maupassant's *Le Horla*, by discussing the latter in terms of a modern aesthetic of terror. My critical approach is based on the technique of close reading: by remaining faithful to the text proper, one can hopefully achieve a clearer image of the novella's possible interpretations.

Bibliografie

- BARTHES, ROLAND, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- BURKE, EDMUND. *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. General editor: Paul Langford. Volume 1: The Early Writings. Edited by T.O. McLoughlin and James T. Boulton. Textual editor for the writings: William B. Todd. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- FUSCO, RICHARD. *Maupassant and the American Short Story: The Influence of Form at the Turn of the Century*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.
- GRAHAM, ELAINE L. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- HAMON, PHILIPPE. „Pour un statut sémiologique du personnage”. Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. 117–163.
- MAUPASSANT, GUY DE. *Le Horla, première et deuxième version suivi de Lettre d'un fou*. Présentation et notes de Martine Bercot. Paris: Librairie Générale Française, 2007.
- * * * *Opere*. 3 vol. Traducere de Otilia Cazimir, Radu Malcoci, Lucia Demetrius, Irina Eliade, Teodora Cristea. București: Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- NOURMAND, TONY and GRAHAM MARSH, editors. *Horror Poster Art*. Foreword by Professor Sir Christopher Frayling. London: Aurum Press, 2004.
- PEREZ, HERTHA. *Ipostaze ale personajului în roman*. Iași: Editura Junimea, 1979.
- PERPESSICIUS. *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică franceză literară*. Ediție îngrijită și postfață de Dumitru D. Panaitescu. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge, 2002.
- SLUSSER, GEORGE. „The Immunology of Science Fiction: Maupassant's 'Horla,' the Medical Frame and the Evolution of Genres”. *No Cure for the Future: Disease and Medicine in Science Fiction and Fantasy*. Edited by Gary Westfahl and George Slusser. Westport, CT and London: Greenwood Press, 2002. 67–82.
- TURNELL, MARTIN. *The Art of French Fiction: Prévost, Stendhal, Zola, Maupassant, Gide, Mauriac, Proust*. New York: New Directions, 1959.
- WESTFAHL, GARY and GEORGE SLUSSER, editors. *No Cure for the Future: Disease and Medicine in Science Fiction and Fantasy*. Westport, CT and London: Greenwood Press, 2002.

MURAKAMI RYŪ ȘI FICȚIUNEA SUBVERSIVĂ

Ana SCUTURICI

Murakami Ryū primește în 1976 premiul Akutagawa pentru romanul său de debut, *Albastru nemărginit, aproape transparent*¹, fapt ce poate părea surprinzător, în condițiile în care acest premiu marchează intrarea în *bundan* (literatura canonică) a tinerilor scriitori japonezi, iar romanul său este o relatare brută despre droguri, sex și violență în forme extreme, fiind pentru prima dată când premiul este acordat unui roman cu o reprezentare atât de explicită. Deși un personaj controversat, Murakami este în același timp văzut ca un iconoclast ale cărui reprezentări ficționale sunt interpretate ca reflectând o Japonie a decadenței, ce și-a pierdut valorile morale în goana după prosperitate economică. Astfel, în ciuda ciuda faptului că ficțiunea sa nu demonstrează întotdeauna calitățile artistice care să-i justifice popularitatea în cercurile literare, viziunea lui asupra Japoniei este considerată ca fiind una foarte lucidă, Murakami fiind și autorul unor cărți care analizează economia Japoniei, marcând punctele slabe ale acesteia și cauzele care au dus la boom-ul economic. Yumiko Ono menționează într-un portret al scriitorului pentru *The World Street Journal* că acesta este inclusiv invitat la dezbateri pe teme economice, iar cărțile sale au ajuns să fie discutate chiar și în parlament ca mostre de analiză socială și economică.² Și Ono, la rândul său, susține că reprezentarea pe care o dă Murakami Japoniei contemporane este una exactă și lucidă, făcând o paralelă între evenimentele violente din romanele sale și incidente reale, de o violență șocantă, din viața cotidiană a japonezilor. Mai mult, s-ar putea chiar și susține că succesul internațional al lui Murakami ar fi datorat, în fapt, chiar atmosferei lugubre evocate în romanele sale, care ar dezvălui fața ascunsă a ținutului

¹ Apărut în limba română în traducerea lui Florin Oprina, Iași, Polirom, 2005.

² Yumiko Ono, „Ask the Iconoclast: To Understand Itself, Japan Calls a Novelist – Ryu Murakami’s Individualism, Plus a Dash of Economics, Appeals to the Power Elite”, *Wall Street Journal*, New York, 23 August, 2001.

florilor de cireș. Pentru succesul său editorial, el este socotit unul dintre cei mai importanți scriitori japonezi contemporani, alături de alții chiar mai celebri și mai intens traduși în limbi occidentale, cum ar fi Murakami Haruki sau Yoshimoto Banana. Aceștia fac parte din noua generație de scriitori, născuți după cel de-al doilea război mondial, ce încep să se afirme la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, marcând o diferență pronunțată în abordarea tematică față de generația literară postbelică. Cel care se autointitulează ultimul reprezentant al *junbungaku* (literatura pură, serioasă), Ōe Kenzaburo, laureat al premiului Nobel pentru literatură în 1994, dezaproba spre sfârșitul decadei optzeciste reprezentarea în ficțiunea noii generații a unui „tineret neinteresat sau dezamăgit de politică, mulțumit doar să trăiască într-o cultură a unei adolescențe întârziate”¹, spre deosebire de scriitorii postbelici care și-au asumat sarcina de a se constitui într-o elită intelectuală ce-și propunea trasarea coordonatelor unei noi conștiințe morale, ca un model necesar pentru refacerea Japoniei. Cu toate acestea, în ciuda faptului că li se imputa (mai ales la început) lipsa interesului pentru reflectarea realităților sociale și politice, romanele autorilor menționați mai sus sunt de fapt marcate de o profundă notă politică, fie și numai prin faptul că se constituie ca adevărate modele ale Japoniei pentru cititorii lor internaționali. Astfel, cei trei și-au luat în serios rolul de mesageri culturali ai țării lor începând să abordeze deschis problematici ale societății japoneze contemporane. Chiar și „savoarea internațională” atribuită acestor romane, ce-l determină pe cititorul ne-japonez să perceapă ținutul nipon, anterior exotic prin excelență, ca unul familiar de această dată, nu este menită să anuleze caracterul național al literaturii japoneze actuale, ci dimpotrivă, să-l accentueze prin sublinierea schimbărilor ce au loc în câmpul literaturii Japoniei de azi.

Violența în ficțiunea lui Murakami Ryū nu mai are întotdeauna o funcție cathartică, așa cum era cazul generației literare postbelice, ci este în primul rând o formă de rezistență a individului împotriva tendințelor totalizatoare a societății contemporane, după cum remarcă Stephen Snyder: „pentru personajele ce populează lumea ficțională a lui Murakami, realitatea reprezintă un fel de amenințare de care ei trebuie să se ferească, o anxietate împotriva căreia caută scăpare în condiții violente și situații degradate. Ficțiunea lui Murakami este ceea ce Jean Baudrillard numește un „fenomen extrem” – de fapt, o ficțiune a

¹ Kenzaburo Ōe, *Japan, the Ambiguous and Myself. The Nobel Prize Speech and Other Lectures*, Kodansha International, 1994: „On Modern and Contemporary Japanese Literature”, Wheatland conference on literature, San Francisco, (1990) , p. 50: „[...] the experience of a youth politically uninvolved or disaffected, content to exist within a late adolescent or post-adolescent culture.”

răului – punându-se astfel în opoziție cu fluxul totalizator, accelerant (pentru Murakami, mortal) al vieții cotidiene din Japonia sfârșitului de secol.”¹ Subminarea acțiunii centralizatoare și uniformizatoare este o trăsătură a literaturii potmoderne, ce urmărește recuperarea marginalului, a extremului, într-o structură ce pune accentul pe fragmentaritate și hibriditate, însă pentru Murakami nu jocurile meta- și intertextuale sunt de interes. Relativa siguranță ce dominase în societatea japoneză ultra-dezvoltată pare, la începutul anilor '90, să dea semne de prăbușire, semnele sale fiind insecuritatea locului de muncă, stilurile de viață decadente și creșterea violenței publice, ceea ce conturează o imagine de coșmar a viitorului Japoniei. Uneori, chiar și Murakami însuși se mărturisește copleșit de realitățile care-l inspiră și pe care le zugrăvește: „Am sentimentul că am rămas singurul care încearcă să scape de mizerie. Decadența progresează și nu există nimic prosper. Trăiesc senzația că privesc o vietate care moare încet într-o cameră aseptică.”² Astfel, pentru el marginalul nu este valorificat ci se autoimpune agresiv, devenind imposibil de ignorat.

Atât Murakami Haruki cât și Ōe includ în ficțiunea lor o viziune apocaliptică, care însă este văzută ca o formă de salvare pentru individ, fie ca o întoarcere în sine, fie prin promisiunea renașterii și regenerării. Nu doar în Japonia imaginarul apocaliptic proliferază, ci și în restul lumii, pe fondul anxietății generate de sfârșitul de mileniu dar și al profundelor transformări politice, sociale și economice care au marcat secolul al 20-lea. Imagini de violență extremă și de distrugere în masă marchează însă cu precădere această țară, care rămâne singura ce a experimentat tragedia bombei atomice, și a cunoscut schimbări dramatice ale situației sale teritoriale, politice și economice în ultimul secol. Viziunea apocaliptică nu are o dimensiunea religioasă, cum e cazul în occident, deși are legătura cu renașterea spirituală ce urmează distrugerii absolute. La Murakami Ryū, de multe ori, individul per se nu este un prototip al răului, violența care-l caracterizează fiind o reprezentare exacerbată a defulării unor tendințe reprimite de un sistem restrictiv. Astfel, romanele lui nu

¹ Stephen Snyder, „Extreme imagination: the fiction of Murakami Ryū” în Stephen Snyder and Philip Gabriel (eds.), *Ōe and beyond. Fiction in contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, p. 201: „for the people who populate Murakami's fictional world, the mundane represents a kind of threat from which they must flee, an anxiety for which they seek therapy in violent conditions and degraded situations. Murakami's is a fiction of what Jean Baudrillard calls 'extreme phenomena' – a fiction, in effect, of evil – and as such is positioned in opposition to the totalizing, accelerating (and, for Murakami, deadening) flow of everyday life in late-century Japan.”

² Murakami Ryū, Postafță la romanul *În supă miso*, traducere în limba română de Florin Oprina, Iași, Polirom, 2006, p. 214.

sunt în totalitate postmoderne, în ciuda reflectării unei peisaje urbane ușor recunosibile ca fiind inspirate din realitatea Japoniei contemporane. După cum susține Snyder, ficțiunea lui Murakami constituie o profilaxie a haosului și a anomaliei, insistând pe aberație, diferență și ireconciliabil, și oferind o reprezentare a acelor lucruri pe care cultura contemporană nu le mai pune în discuție, decât sub forma unor modele simulate pe scară largă: dorință, sexualitate, teroare și artă.¹ Ideea decadentei și a degradării valorilor tradiționale este mai degrabă una modernă, care în ficțiunea japoneză contemporană se prelungește prin punerea constantă în discuție a identității. Așa s-ar explica probabil de ce într-un canon literar cu reminiscențe moderne Murakami Ryū este considerat un scriitor mai reprezentativ pentru Japonia decât Murakami Haruki.

Tot o idee mai degrabă specifică modernității japoneze este și aceea a unui occident amenințător, care destabilizează unitatea identitară a individului prin dezintegrarea valorilor și transculturalizare. Semnele declinului sunt interiorizate, astfel încât individul suferă o apocalipsă internă, dar spre deosebire de personajele lui Haruki, cele ale lui Ryū nu par a o conștientiza.² Astfel, relația individului japonez cu personajul străin, de obicei american, se stabilește întotdeauna într-o relație de tipul dominat – dominator. În *Albastru nemărginit...* un grup de tineri japonezi ce trăiesc în apropierea unei baze militare americane iau parte la orgii sexuale, unde se consumă droguri și alcool, acestea fiind văzute ca niște forme distorsionate a valorilor de împrumut. America – termenul generic folosit de japonezi pentru a se referi la Statele Unite – apare ca un loc cu o identitate paradoxală, pe de o parte promovând anumite modele de urmat, iar pe de altă parte furnizând mijloacele de mimare a unei stări de bine, în acest fel autosubminându-se ca model pentru reconstrucția japoneză. Unul dintre personaje, poreclit Okinawa, după locul său de origine, exprimă dezorientarea tineretului dependent de drogurile de proveniență americană în felul următor: „Da, taică-meu m-a trimis, la o clinică a yankeilor, că ăla care m-a umflat era de la poliția militară, m-au băgat mai întâi într-un centru al armatei și am făcut acolo tratament, dup-aia m-au trimis înapoi, știi, Ryū, America, chiar e o țară avansată, pe bune!”, la care una dintre fete îi răspunde: „Auzi, că în fiecare zi îi

¹ Snyder, *op. cit.*, p. 201.

² Susan J. Napier, “Ōe Kenzaburo and the search for sublime at the end of the twentieth century” în Stephen Snyder and Philip Gabriel (eds.), *op. cit.*, p. 34. Napier face o analogie între „simptomele” prezentate de personajele lui Murakami Haruki și „uciderea sufletului” experimentată de bolnavii de schizofrenie. Sinele disociat și fragmentat apare și la scriitorii japonezi (și nu numai) postbelici, însă pe fondul experienței dramatice a războiului, moartea fizică la care personajele asistă fiind factorul declanșator și al unei morți psihice a privitorului.

faceau morfină. Grozav, nu? Vreau și eu într-o clinică de-aia de-a yankeilor!”¹ *Albastru nemărginit...* este romanul cel mai infestat cu imagini ale unor acte sexuale extreme și polimorfe (interracial, homoerotic, masochist), în care personajele japoneze ocupă constant o poziție de partener dominat, acest fapt având implicații șoviniste și rasiale. Ryū, personaj ce a fost interpretat ca un alter-ego al autorului, apare într-un episod ca victima pasivă a unui astfel de abuz: „Bă, Ryū, ești păpușa noastră, ești păpușica noastră galbenă și dacă vrem nu mai învărtim de cheiță și te omorâm, a spus Jackson cu o voce cântată.”² Personajele acestui roman nu dau semne că ar fi conștiente de situația decadentă în care se află, decât în momente izolate când au nostalgia incertă a unei identități pierdute și își doresc să întrezărească o scăpare din universul unui libertinaj ajuns deja constrângător.

Figura americanului agresiv și periculos apare și în alte romane fiind portretizat întotdeauna ca un personaj malefic, dar care își maschează natura printr-o atitudine benevolentă sau generozitate materială. Într-un roman din 1997, *În supa miso*, portretul lui Frank, criminalul psihopat ce se va dovedi vinovat de comiterea unor crime abominabile în rândurile personajelor decăzute din lumea subterană a Tokyo-ului, este descris ca având o piele ce pare artificială, dând însă o coloratură complet diferită stereotipului cu privire la superficialitatea comportamentului american, în sensul creerii unui portret ce-și dezvăluie caracterul terifiant. Într-o lectură ostilă ideii de reformare sub influență americană, Frank poate fi văzut ca personificarea individualizată a forțelor de ocupație, care își propune „curățarea” societății japoneze de elementele sale josnice, misiunea sa „justițiară” scuzând violența împotriva ființei umane. Rezistența împotriva lui este zadarnică întrucât lipsește o baza coerentă, adică o identitate stabilă capabilă să se opună distrugerii. Astfel, salvarea lui Kenji, protagonistul romanului, vine doar din faptul că este capabil să-i explice lui Frank semnificația bătailor de clopot din noaptea de anul nou. Pe de altă parte, acest personaj este și un vehicul prin care Murakami își exprimă intenția de a-i face pe ceilalți să conștientizeze existența și posibilitatea răului: „Eu omor oameni în mod conștient și îi șochez pe ceilalți, îi fac să gândească.”³ În cele din urmă Kenji dezvoltă un fel de conștiință autocritică, însă acest lucru îl face să realizeze ruptura dintre generația actuală și cea care a constituit baza prosperității economice a Japoniei. Reproșul său este dur și exprimă neputința regăsirii odată ce calea a fost deja trasată: „Trei sute șaiszeci și cinci de zile pe

¹ *Albastru nemărginit, aproape transparent*, p. 14.

² *Idem*, p. 82.

³ *În supa miso*, p. 209.

an, de dimineața până seara, copiii țării asteia sunt înconjurați de stimuli contradictorii. Dacă încerci să spui ceva, ți-o taie imediat, că, cică, suntem niște răzgâiați, că trăim într-o lumea a abundenței, în timp ce ei au mâncat cartofi goi și au făcut sacrificii ca să aducă Japonia unde e acum. Toate astea ți le spun niște indivizi a căror viață e ultimul lucru pe care vrei să-l ai drept model. Dacă trăim ca voi, sigur o să ajungem ca voi și asta e oribil. Voi o să muriți în curând, dar noi mai avem de trăit încă cincizeci-șaizeci de ani în țara asta împuțită!”¹ În ciuda faptului că ficțiunea lui Murakami trădează o nostalgie după vremurile de dinainte de asumarea unei direcții pe care el o percepe cel mai adesea ca fiind greșită, vina este inerentă societății japoneze, personajul străinului fiind mai degrabă vehiculul alterității ce determină re-evaluarea identitară, și nu prototipul elementului exterior, contaminator. În *Piercing* (1994)² personajul principal, Kawashima, crede că pentru a-și învinge obsesiile ucigașe trebuie să găsească o victimă față de care nu are nici un atașament emoțional, astfel protejându-și familia de el însuși. Căutarea acestei victime se dovedește a fi un proces minuțios, Kawashima încercând anticiparea tuturor detaliilor. După ce se hotărăște asupra unei prostituate (tendențele sale distructive se îndreaptă, asemeni lui Frank, intenționat împotriva elementelor marginale ale societății) primul lucru de care este sigur este că vrea ca aceasta să fie de naționalitate japoneză, pentru a-și putea exprima durerea și groaza din momentul morții într-o limbă pe care o înțelege: „Trebuia să știe japoneză ca să poată negocia cu ea și, mai ales, voia să audă cum se vaită, cum își exprimă în cuvinte groaza și durerea, ori asta nu era posibil decât în japoneză. Kawashima renunță să se mai întrebe de ce victima trebuia neapărat să fie japoneză, pentru că aceasta îi aducea inevitabil în minte figura mamei lui.”³ Astfel, atât protagonistul cât și victimele sale (și extrapolat, scriitorul și cititorii săi) sunt toți angrenați în același sistem, într-un lanț perpetuu al victimizării reciproce și de aceea procesul de purificare trebuie să-i înglobeze pe toți. Cu toate că răul este absolutizat și generalizat la toate nivelele, conceptualizarea lui este posibilă doar prin opoziție cu binele, care se manifestă astfel în absenția, dar la fel de pregnant.

În ciuda interpretării mai mult de suprafață a romanelor sale ca oglindiri fidele ale Japoniei contemporane, Murakami Ryū problematizează, la fel ca și *Cronica păsării-arc* a lui Haruki (1994-95), posibilitățile de reprezentare ale extremului, ca o *reflectare a ceea ce ar putea să fie*. Misiunea lui ca scriitor capătă astfel o tentă moralistă, întrucât își propune să confrunte cititorul japonez

¹ *Idem*, p. 197.

² Murakami Ryū, *Piercing*, traducere în limba română și note de Mihaela Butnariu, Iași, Polirom, 2009.

³ *Idem*, p. 47.

cu imagini ale unei degradări posibile, fie în prezent sau viitor, menite să-l facă mai conștient de sine și de realitatea socială. Paradoxal, mesajul pe care Murakami îl transmite cititorilor săi este acela al unui semnal de alarmă ce îndeamnă la întoarcere spre sine și autorefecție. Experiența cathartice prilejuită de o ficțiune a răului este transpusă și în *Piercing*, unde agresiunea nu se va produce în fapt ci doar în rândurile așternute pe hârtie de protagonist, mimând astfel procesul de scriere a romanului. După cum remarcă și Snyder, întreaga forță narativă a romanului este dată de posibilitatea înfăptuirii răului, groaza izvorând din dorința de imaginare a crimei „perfecte” și nu din comiterea ei.¹ Răul este conceptualizat mult mai subtil decât în *Albastru nemărginit...*, chiar și dialogul dintre personaje dând impresia unei comedii de moravuri, fără ca limbajul să mai aibă agresivitatea din perioada de început a carierei lui Murakami. În cele din urmă, oroarea este dată chiar de detașarea cu care un japonez aparent obișnuit își folosește concediul și bonusul salarial primit de la serviciu pentru a planifica înfăptuirea unei crime abominabile, sugerând aparența înșelătoare a familiarității. În general, ficțiunea lui Murakami nu prezintă o distincție clară între victime și agresori, ceea ce se întâmplă și în *Piercing*, unde potențiala victimă se dovedește a fi o sinucigașă, practicantă a sado-masochismului, astfel că dorința lui Kawashima de a provoca și a fi martor la suferință este contracarată. În cele din urmă, relația forțelor din roman pare a se supune legilor fizicii, tendințele (auto)distructive ale celor două personaje anulându-se reciproc, ajungând chiar să funcționeze în sens pozitiv. Atât Kawashima cât și Chiaki sunt victime, la rândul lor, ale unor acte de agresiune din partea figurii materne, respectiv paterne, ceea ce face ca întâlnirea lor în roman să fie cu atât mai semnificativă. Confruntarea lor este una implicit cu fantome ale trecutului, ceea ce duce la o eliberare, care are toate șansele să fie doar temporară. Victimizarea nu îi distruge, ci le induce dorința de putere, care să le asigure supraviețuirea prin forțe proprii; astfel, are loc o separare schizoidă a sinelui și o refugiere într-un spațiu în care durerea nu mai este simțită. Durerea rămâne însă o necesitate și un factor declanșator pentru această schizoidizare, și de aceea piercingul lui Chiaki nu este doar un simplu accesoriu ce îi marchează apartenența la o subcultură adolescentină, ci mijlocul prin care în finalul romanului ea își va asigura supraviețuirea după plecarea lui Kawashima. Într-un mod paradoxal, mutilarea corpului din scena finală ilustrează o situație cât se poate de banală, prin comparație cu posibilitățile anticipate ale răului care au constituit motorul narativ al romanului. Suferința autoindusă corpului are în zilele noastre cu atât mai puțin potențial de a șoca decât avea în Japonia anilor '90, așa cum se revelează și în romanul pe care Murakami, ca membru al

¹ Snyder, *op. cit.*, p. 206.

juriului, îl va premia în 2003 cu premiul Akutagawa, și anume *Șarpe și cercel*, de Hitomi Kanehara. Acest roman se încheie, la rândul său, cu ilustrarea unei serii de practici de modelare corporală, tatuaj și spintecarea limbii, care completează tabloul sinistru în care protagonistul își va duce existența începând cu acel moment: „Am răs pe înfundate și l-am privit pe furiș pe Shiba-san. El nu mai putea de acum să mă violeze probabil, dar cu siguranță va avea grijă de mine. Era în regulă. Chiar dacă Shiba-san fusese cel care-l omorâse pe Ama, era în regulă. Dragonul și *kirinul* din oglindă mă priveau cu ochii mari.”¹ Laitmotivul „era în regulă” ilustrează mai degrabă normalizarea, mai mult sau mai puțin intenționată, a marginalului și a excesivului, decât, într-un sens metaforic absolut, „imperfecțiunea cuvintelor sau imperfecțiunea ființei umane”, după cum susține Murakami în postafața romanului.

*Copii de aruncat*² (1980) este probabil cea mai bine realizată creație romanească a lui Murakami, în care răul este interiorizat societății și individului, nemaieexistând confruntarea cu alteritatea non-japoneză pentru a-l pune în evidență. Problematizarea răului se realizează la nivelul corpului, ca nucleu ultim atât al sinelui cât și ca animalitate. Căutarea sinelui se face privind tot mai adânc în interior, prin cercuri concentrice: învelișul exterior este orașul Tokyo, înlăuntrul căruia se găsește enclava toxică ce cuprinde la un loc toate elementele marginale ale orașului, iar în cele din urmă corpul uman ce se dezintegrează. Singura soluție pentru a contracara atacul distrugător asupra corpului este distrugerea cadrului mare, adică a orașului Tokyo: „Izolată în camera de beton și sticlă – de când era așa? De când s-a născut era închis în ceva moale. Până când? Până când o să ajung o păpușă țeapănă învelită în cearșafuri pătate de sânge. Se auzea zgomot de beton dărâmat. Străzile erau distorsionate de căldură, clădirile gâfâiau. Orașul striga, topit într-o mizerie albicioasă. Străzile pustii și în ruină de pe insulă i-au apărut în fața ochilor. Imaginea s-a suprapus peste orașul ce respira cu greu. Orașul Tokyo striga ceva către el, iar Kiku asculta. Distruge-mă! Distruge-mă cu totul!”³ Privirea îndreptată spre interior în căutarea unui nucleu, a unei esențe, descoperă constant câte un spațiu conținător. Astfel, protagoniștii romanului sunt doi orfani lăsați la naștere în boxele pentru bagaje din gări, lipsa lor de identitate fiind asimilată unei stări aproape vegetative, ei fiind încă de mici atrași de sunetul bătailor inimii. Căutarea mamei devine în mod simbolic căutarea sinelui și a originilor. Figura maternă, deși mai mult absentă în

¹ Hitomi Kanehara, *Șarpe și cercel*, traducere din limba japoneză și interviu de Claudia Golea Sumiya și Haruya Sumiya, postfață de Ryū Murakami, Editura Pandora M, 2008, p. 164.

² Murakami Ryū, *Copii de aruncat*, traducere în limba română de Florin Oprina, Iași, Polirom, 2005.

³ *Idem*, p. 118.

romanele lui Murakami, este de multe ori rădăcina răului, așa cum este cazul și în *Piercing*. La nivel simbolic, relația denaturată cu figura maternă poate face referire și la relația ambiguă a japonezilor cu trecutul, care este pe de o parte repudiat (așa cum este cazul după eșecul politicii imperialiste) iar pe de altă parte, evocat cu nostalgie.

Reconstituind întreaga viață a lui Hashi și Kiku, *Copii de aruncat* este un fel de saga ce nu doar face aluzii la posibile traume sau abuzuri suferite de personaje, ci le indică precis. De aceea, nostalgia binelui este mai pregnantă, natura răului nefiind atât de ambiguă cum se întâmplă în romanele de mai târziu ale lui Murakami. Tokyo, devenit deja un stereotip al orașului apocaliptic în care umanul nu mai este vizibil, include în acest roman din 1980 o enclavă ce adăpostește toate elementele marginale ale societății, delimitând astfel binele de rău, ca un fel de Yoshiwara al timpurilor noastre. În „Enclava toxică” „infractorii și-au găsit acolo un loc unde brațul poliției nu îi ajungea. Vagabonzii s-au adunat imediat din toate părțile. Cei cu deficiențe mentale erau abandonați acolo. În plus, se strânseseră prostituate și cocote masculine, oameni urmăriți de poliție, degenerați, schilozi, indivizi fugiți de-acasă. Adunătura asta a început să formeze o societate bizară.”¹ Enclava este în același timp un refugiu și un loc al exilului pentru acești oameni; fiind contaminat cu substanțe toxice, accesul este oficial interzis, asupra celor prinși încălcând regula planând amenințarea incinerării. În ciuda acestui lucru, autoritățile se prefac că nu cunosc realitatea locului, preferând să scoată în evidență avantajul de a avea o rată a criminalității mai scăzută în restul orașului, tocmai pentru că răul a ajuns să se concentreze și să fie izolat într-un singur loc. Atât Hashi cât și Kiku vor ieși din enclavă pentru a da un sens existenței lor, dar fiecare într-un mod diferit. În timp ce Hashi își va dezvolta o carieră muzicală, folosindu-se și de povestea vieții sale pentru a-și impresiona publicul, Kiku va porni în căutarea Daturei pentru a elibera gazul toxic asupra Tokyo-ului. Efectul Daturei este o expresie la o scară mai largă a răului dezlănțuit din Enclavă, care se extinde pentru a contamina locul ce anterior le impusese un exil forțat.

Scena finală a romanului devine emblematică atât ca violență extremă cât și ca prefigurare a unei posibilități de salvare. Într-o viziune apocaliptică a Tokyo-ului, devastat de violența dezlănțuită după eliberarea gazului toxic „Datura”, Hashi și o femeie însărcinată par a fi printre ultimii supraviețuitori. Este tocmai decorul potrivit pentru ca un act de violență supremă împotriva unei ființe umane să se producă, și anume uciderea cu brutalitate a unei viitoare

¹ *Idem*, p. 76.

mame. Gândul sfârtecării femeii pentru a elibera acel sunet de care fusese privat în copilărie îi induce lui Hashi o stare euforică ce se combină și cu extazul sexual. Însă devine rapid conștient că acel copil încă nenăscut își găsește alinarea ascultând aceleași bătaii ale inimii mamei, ceea ce îl face pe Hashi să simtă din nou solidaritatea cu alții asemenea lui. Extazul dat de forța de a provoca moartea este înlocuit de acela de a putea dăruia viața, astfel că el își va învinge impulsurile criminale intensificate de „Datura” și îi va cruța viața femeii. Inima bătând poate fi considerată ca o metaforă a lui Murakami pentru o umanitate comună, împărtășită de toate ființele umane, care se găsește în interiorul fiecăruia, trebuind doar să fie căutată și ascultată. În același timp, este și o încercare disperată de pune în valoare individualismul în detrimentul colectivității care presupune normă, supunere, auto-cenzură: „Rolul tămađuitor al comunității a încetat de mult să mai funcționeze, iar spiritul individului țipă mut. Dacă mesajul literaturii este acela dea traduce aceste țipete, de acum înainte imaginarul va fi pus și mai mult la încercare. Aceasta mă deprimă și mă neliniștește.”¹ Pentru un Murakami Ryū portretizator al întunericului și al celor mai abjecte forme de existență din societatea japoneză contemporană, sfârșitul *Copiilor de aruncat* este unul ce exprimă chiar mai multă speranță decât refugiul într-o lume fantastică a imaginarului lui Murakami Haruki. Este o latură romantică ce îl apropie mai mult de Ōe Kenzaburo în tendința de a sublinia umanul dincolo de determinisme legate de colectivitate sau naționalitate. Cu toate acestea, Snyder consideră că ficțiunea lui Murakami, în ciuda extremismului său, eșuează atât în întruchiparea răului în imaginar pentru a-l preveni să erupă în real, cât și în păstrarea unei fărâme de speranțe pentru posibilitatea schimbării în viitor, întrucât incidente reale din viața socială a Japoniei contemporane vin să-i întreacă scenariile pesimiste, dând exemplul atacului cu gaz sarin din metroul din Tokyo din 1995. Mai mult, bazându-se pe ideea lui Baudrillard legată de energia catastrofei virtuale extrasă din catastrofa reală, localizată, Snyder susține că de fapt ficțiunea lui Murakami nu este subversivă la adresa structurii politice, ci îi asigură integritatea, și astfel și continuitatea.² Mai mult, Murakami însuși pare un produs tipic al structurii pe care o dezaprobă: în timp ce critică mecanismele unei societăți care nu încurajează individualitatea și promovează modele superficiale de moralitate, el însuși este producătorul unui show TV și al unor filme comerciale, ceea ce îl face un exponent al culturii de masă.

¹ Murakami, Postafață la *În supă miso*, p. 213.

² Snyder, *op. cit.*, p. 214.

Fără ca reprezentările răului prezente în romanele lui Murakami sub forma violenței și a sexualității excesive să fie exclusiv apanajul literaturii asiatice, sau japoneze în particular, produse literare cum sunt romanele lui Murakami Ryū vin parcă să întregască imaginea unei Japonii care își menține exotismul în fața occidentului, revelându-și de această dată și fața ascunsă, din spatele mecanismelor unei economii perfecte. Cu toate acestea, romanele lui Murakami nu trebuie citite neapărat (sau cel puțin nu în primul rând) ca modele ale unei societăți japoneze decăzute și ca semnale de alarmă pentru pericolele inerente ale dezvoltării industriale și tehnologice. La o lectură sociologică a acestor romane, ceea ce relevă ele nu sunt nepărat tare ale Japoniei contemporane ci ale întregii societăți din zilele noastre. Ca și model de reprezentare, cel al culturii de masă japoneze, în special filmele de animație (*anime*) sau benzile desenate japoneze (*manga*), este infuzat de imagini ale violenței exacerbate ca o modalitate subversivă de a pune sub o lumină critică mituri ale societății contemporane, de a le modela și reconstrui sub o nouă formă. Astfel, alienarea indusă de peisajul urban super-industrializat, diferențele de mentalitate dintre generații, dezintegrarea familiei de tip tradițional și inversarea rolurilor genurilor nu pot fi prezentate decât într-un mod care poate părea agresiv, întrucât demolează preconcepții și stereotipuri. Romanele lui Murakami se încadrează în același curent, fiind de fapt o modalitate de a surprinde și filtra subiectiv schimbări profunde și majore din lumea în care trăim. Ceea ce face ca atât *manga* și *anime* cât și romanele lui Murakami să fie citite printr-o grilă de lectură națională este faptul că se opun în viziune concepției generalizate americane, care pune accentul pe conservare ideologică și pe deznodământ utopic, așa cum este evident din cinematografia hollywoodiană.¹ Mai mult, această viziune subversivă la adresa structurilor sociale se manifestă nu doar la nivelul culturii populare, ci traversează ca o axă directoare întreaga literatură japoneză contemporană.

Keywords: Murakami Ryū, fiction, subversion, Japanese literature

Abstract

Murakami Ryū is a controversial figure in contemporary Japanese literature who is often read for what is taken to be a realistic portrayal of today's Japan. This paper attempts a reading of four of his novels (*Almost Transparent Blue*, *Coin Locker Babies*,

¹ Susan J. Napier, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Palgrave Macmillan, 2005 (ediția a 2-a), p. 33.

Piercing, In the miso soup) in order to explore the means of rendering extreme violence and sexuality and the way these function in undermining modern myths and preconceived ideas. Our conclusion is that Murakami's exploration of the extreme and the marginal is more likely to express a certain attitude towards the transformations that take place in today's rapidly changing world, and not only in Japan.

Bibliografie

- KANEHARA, HITOMI, *Șarpe și cercel*, traducere din limba japoneză și interviu de Claudia Golea Sumiya și Haruya Sumiya, postfață de Ryū Murakami, Editura Pandora M, 2008.
- MURAKAMI, RYŪ, *Albastru nemărginit, aproape transparent* (1976), traducere în limba română de Florin Oprina, Iași, Polirom, 2005.
- MURAKAMI, RYŪ, *Copii de aruncat* (1980), traducere în limba română de Florin Oprina, Iași, Polirom, 2005.
- MURAKAMI, RYŪ, *Piercing* (1994), traducere în limba română și note de Mihaela Butnariu, Iași, Polirom, 2009.
- MURAKAMI, RYŪ, *În supă miso* (1977), traducere în limba română de Florin Oprina, Iași, Polirom, 2006.
- NAPIER, SUSAN J., *Anime from Akira ro Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Palgrave Macmillan, 2005 (ediția a 2-a).
- ONO, YUMIKO, „Ask the Iconoclast: To Understand Itself, Japan Calls a Novelist – Ryu Murakami's Individualism, Plus a Dash of Economics, Appeals to the Power Elite”, *Wall Street Journal*, New York, 23 August, 2001.
- ŌE, KENZABURO, *Japan, the Ambiguous and Myself. The Nobel Prize Speech and Other Lectures*, Kodansha International, 1994.
- SNYDER, STEPHEN; GABRIEL, PHILIP (eds.), *Ōe and beyond. Fiction in contemporary Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999: Susan J. Napier, “Ōe Kenzaburo and the search for sublime at the end of the twentieth century” pp. 11–35, Stephen Snyder, „Extreme imagination: the fiction of Murakami Ryū”, pp. 199–218.

UNEASY STOMACHS: DIET, MALNUTRITION AND THE NOVEL IN THE 1900S

Paul VLITOS

For a remarkably diverse range of writers in the first decade of the Twentieth Century, diet and malnutrition are topics of both individual and national urgency. Texts by British politicians, generals, medical practitioners, scientists, popular journalists and novelists anxiously insist upon the relationship between the internal unease of hungry or badly-fed stomachs and the unsettled condition of the national and imperial body politic.

One aspect of this relationship was highlighted in 1901 with the announcement by the Army Medical Service that almost forty percent of those volunteering to serve in the Boer War had been rejected on health grounds related to malnutrition, including bad teeth, heart problems, poor eyesight or hearing and physical deformity. In parts of the country the proportion of those rejected rose to 60 percent.¹ The Inter-Departmental Committee on Physical Deterioration, established to determine whether these statistics reflected a general degeneration in the national physique, published its findings in 1904. As summarized by J.C. Drummond and Anne Wilbraham, the Report provided exhaustive documentation of the:

half-starved children in ragged clothes with pitiable, pallid faces and deformed limbs; areas with an infant mortality of nearly 250 per 1000; parents trying to rear large families on little more than bread and tea [...] It was not surprising to learn that boys of 10 to 12 at private schools were on the average 5 inches taller than those in council schools.²

¹ See J. C. Drummond and Anne Wilbraham, *The Englishman's Food: A History of Five Centuries of English Diet*, rev. Dorothy Hollingsworth (London: Jonathan Cape, 1957), pp. 404–406.

² Drummond and Willbraham, p. 405.

On the recommendation of the Committee, the 1906 Education Act (Provision of Meals) established the responsibility of the authorities to provide the children of the poor with free meals in schools, benefiting 200,000 children by 1911.¹

At the same time that the diet of the poor was being legally established as a matter of public and governmental concern, metaphors of troubled digestion became one of the decade's most popular source of imagery for diagnosing the 'Condition of England' (as the title of C.F.G. Masterman's 1909 bestseller put it). The digestive systems of the starving urban poor and the dyspeptic lower middle classes appear across a variety of discourses as both metonym and metaphor for the health of nation and empire. In 1902's *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought*, for example, H. G. Wells imagines industrial society as a badly-conditioned 'social organism', and notes the appearance of a 'bulky, irremovable excretion', the 'gall stones of vicious, helpless and pauper masses.'² These masses, Wells claims, are 'an integral part of this physiological process of mechanical progress, as inevitable in the social body as [...] waste matters and disintegrating cells'³ in the body of a human being.

Wells's proposed solution to this crisis is the establishment of 'a really functional social body of engineering, managing men, scientifically trained, and having common ideals and interests.'⁴ Having imagined society as a malfunctioning digestive system, Wells's prescribed cure then draws heavily upon the contemporary dietary theories of health reformers like Sir William Arbuthnot Lane, Horace Fletcher and Elie Metchnikoff. As will be examined in more detail later, such writers identified 'irremovable excretion' as a prime cause of ill health and proposed a variety of radical, supposedly scientific solutions in order to cure this problem. While social reformers of this period frequently imagine society in the form of a badly-fed organism, health reformers often use the same metaphor to imagine the ill-governed body as analogous to a poorly-organized society. Problems of digestion are repeatedly compared to problems of public sewerage, factory management and industrial unrest.⁵

Wells was far from the only novelist of the 1900s to be drawn to, and to draw upon, such theories. At the end of the decade, Arnold Bennett alternated writing novels and a series of works of popular non-fictional diet and health

¹ Drummond and Wilbraham, p. 409.

² H. G. Wells, *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (London: Chapman and Hall, 1902), pp. 80–81.

³ Wells, *Anticipations*, pp. 81–82.

⁴ Wells, *Anticipations*, p. 143.

⁵ See Hillel Schwartz, *Never Satisfied: A Cultural History of Diets, Fantasies and Fat* (New York/London: Macmillan, 1986), pp. 129–30.

advice, including *How to Live on Twenty-Four Hours a Day* (1908) and *Mental Efficiency* (1911). Henry James experimented with Horace Fletcher's dietary advice, and strongly recommended Edith Wharton to try 'Fletcherizing'. In such a context it is perhaps unsurprising that the scheming anarchists in Joseph Conrad's 1907 novel *The Secret Agent* are not so much society's victims as martyrs to a variety of dietary complaints.¹ Conrad dedicated *The Secret Agent* to his friend H.G. Wells, and throughout the decade Wells's work examines and re-examines the significance of the uneasy stomach, not only in non-fictional works like *Anticipations*, but in his scientific romances and social comedies.

In Wells's science fiction, the effect of changes in diet and the craze for artificial stimulants and patent medicines appear in vastly exaggerated form. In his story 'The New Accelerator', Wells invents a stimulant capable of accelerating heart, lungs, muscle and brain to a thousand times their normal speed. A troublesome side effect of this 'Nervous Accelerator' is that it causes the ingestor to move so fast that friction with the air sets their trousers on fire. In 1904's *The Food of the Gods* Wells imagines a chemical, Herakleophorbia IV, which causes whatever consumes it to grow to enormous size. Wells offers, perhaps, one solution to anxieties about the degenerating physique of the population, which in 1893 had seen the minimum height requirement for joining the British Army lowered from 5'6" to 5'3".

The remainder of this paper will focus on H.G. Wells's 1910 social comedy *The History of Mr Polly*, arguing that the novel both partakes of and parodies the slippery significance of the troubled stomach at the beginning of the Twentieth Century. *The History of Mr Polly* begins with the eponymous Mr Polly 'suffering acutely from indigestion.'² The narrator makes it clear that this is a far from unusual state of affairs for his protagonist, an unhappily married and unsuccessful shopkeeper on the brink of financial disaster:

He suffered from indigestion now nearly every afternoon in his life, but as he lacked introspection he projected the associated discomfort upon the world. Every afternoon he discovered afresh that life as a whole, and every aspect of life that presented itself, was 'beastly'. [7]

As the novel progresses, however, it becomes increasingly unclear whether the cause of Mr Polly's indigestion is internal or external, whether it is a matter of individual discomfort or national concern.

¹ See Joseph Conrad, *The Secret Agent*, ed. John Lyon (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 10, 31, 32, 35. First published London: Methuen, 1907.

² H. G. Wells, *The History of Mr Polly*, ed. Simon L. James (London, Penguin, 2005), p. 7. All subsequent page references are to this edition. First published London: Thomas Nelson and Sons, 1910.

It is hardly surprising that Mr Polly's insides are in revolt against him. A typical lunch, carefully itemized early in the novel, consists of 'cold pork, [...] some nice cold potatoes, [...] Rashdall's Mixed Pickles', 'three gherkins, two onions, a small cauliflower head and several capers,' followed by 'cold suet pudding' and 'a nice bit' of a 'pale, hard sort of cheese' [all 8]. Later in the novel Mr Polly treats himself to 'a brightly pink fish-like substance known as "Deep Sea Salmon"' [137]. As the critic John Carey has noted, in the literature of the first half of the Twentieth Century tinned food is persistently associated with the negative aspects of mass culture, by writers including T. S. Eliot, E. M. Forster, and George Orwell.¹ If Mr Polly is a figure with literary echoes, however, he is perhaps more closely related to the case histories provided by medical writers on indigestion.

Wells's diagnosis of Mr Polly's indigestion mirrors contemporary theories of autointoxication, or self-poisoning. Chief proponents of this theory included Elie Metchnikoff, in 1903's *La Vie Humaine*, and Sir William Arbuthnot Lane, the health campaigner and surgeon to the Hospital for Sick Children, Great Ormond Street, and Guy's Hospital. As Hillel Schwartz summarizes the theory behind autointoxication: 'Too much matter in the colon led to fermentation and an explosion of bacteria. The tachyphagia or hasty eating of modern carnivores left so much undigested food in the system that ptomaines formed from the putrefying meat in the intestinal tract. [...] Writers on popular health discovered constipation behind the common cold, obesity and fevers'.² Metchnikoff advocated eating yogurt and drinking sour milk to counteract these bacteria, while Lane prescribed paraffin as a lubricant, and after 1900 began surgically removing entire colons from his patients.³ Horace Fletcher, the American dietary reformer, recommended chewing food to the point where it slipped down the throat with almost no swallowing, another method of limiting the amount of time undigested material remained in the body.

The History of Mr Polly parallels the texts of these theorists of autointoxication both in compelling the reader to imagine the unseen processes going on inside them, and by employing striking metaphors of social dysfunction in order to do so. Wells's narrator laments that 'If Mr Polly had been transparent, or even passably translucent, then perhaps he might have

¹ John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia 1880–1939* (London: Faber and Faber, 1992), p. 21.

² Hillel Schwartz, *Never Satisfied: A Cultural History of Diets, Fantasies and Fat* (New York/London: Macmillan, 1986), pp. 129–30.

³ See Metchnikoff, Elie, *Dictionary of Scientific Biography* (New York: Charles Scribner's Sons, 1974) and 'Lane, Sir William Arbuthnot', *New Dictionary of National Biography* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

realized, [...] that indeed he was not so much a human being as a civil war' [9]. This comparison of Mr Polly's insides to a nation divided against itself is only one of a series of startling images that the novel uses to imagine his uneasy stomach. Mr Polly's digestive system is also 'like a badly managed industrial city during a period of depression' [9] and a 'battleground of fermenting foods and warring juices' [129]. Similarly, in Arbuthnot Lane's *Operative Treatment of Chronic Constipation* (1904), he compares the human digestive system to a city's sewers. This comparison is referred to and extended by F.A. Hornibrook, in his *The Culture of the Abdomen* (1924), which was prefaced by Lane himself. As Hornibrook disturbingly points out:

One cannot live over a cesspool in good health. How much more difficult to remain well if we carry our cesspit about inside us – especially, as so often happens, the cesspit is unpleasantly full!¹

Wells's depictions of Mr Polly's insides, strikingly unusual as they are to the contemporary reader, might well have reminded readers in the 1900s of the language deployed by popular theorists of autointoxication. It is important to note that the exchange of ideas between medical and fictional writers worked in two directions. Hornibrook later became a personal friend of Wells, and in *The Culture of the Abdomen* he actually refers to *The History of Mr Polly* in order to illustrate the effects of overloading the digestive system.² Wells, like Arnold Bennett, became an outspoken supporter of Hornibrook, who devised a system of exercises based on the dances of indigenous peoples in order to combat the dangers of autointoxication.

Elsewhere in *The History of Mr Polly*, however, Wells's diagnosis is not just that Mr Polly's stomach is like a badly-organised society, but that it is in some way the product or mirror of his actual society. At certain points in the text it even seems that there is a cause-and-effect relationship between indigestion and an unsettled society:

Mr Polly's digestion, like a confused and ill-governed democracy, had been brought to a state of perpetual clamour and disorder, demanding now evil and unsuitable internal satisfactions such as pickles and vinegar, and now vindictive external expressions such as war and bloodshed throughout the world. [124]

¹ F. A. Hornibrook, *The Culture of the Abdomen* (London: Penguin, 1957), p. 19. First published London: Heinemann, 1924.

² Hornibrook, p. 69.

In blaming imperialism, war and social disturbance on indigestion, Wells seems to mock the excessive claims of autointoxication theory.

Elsewhere in the novel, however, the target of Wells's mockery seems to be none other than H.G. Wells himself. The H.G. Wells who in 1902 could compare the masses to a 'bulky irremovable excretion' is parodied in *The History of Mr Polly* in the figure of a certain high-browed gentleman, living at Highbury, wearing a golden pince-nez, and writing for the most part in that very beautiful room, the library of the Climax Club. [121]

This figure, we are told, would categorize Mr Polly as part of the 'Mass' [122], and writes that:

A rapidly complicating society [...] which, as a whole, declines to contemplate its future or face the intricate problems of its organization, is in exactly the position of a man who takes no thought of exercise or dietary regimen [...]. It accumulates useless and aimless lives, as a man accumulates fat and morbid products in his blood. [122]

This is precisely Wells's own argument in 1902's *Anticipations*, and both share the 'fixed idea that something called a "collective" intelligence is wanted in the world' [122]. In *The History of Mr Polly*, however, this figure is described as a 'gifted if unpleasant contemporary' [122] and a 'dome-headed monster of intellect' [124].

This is not simply a case, I would argue, of the older H.G. Wells, the writer who can find an entire novel in the life of his Mr Polly, mocking the younger H.G. Wells, the social theorist who can dismiss Mr Polly and his class as mere waste matter. Rather, Wells's fiction indulges and mocks both positions. The novelist who satirizes the excesses of autointoxication theory would also deploy very similar rhetoric entirely straight-faced, and would himself practice F. A. Hornibrook's recommendations. Throughout *The History of Mr Polly* Wells offers not one, but a multitude of different ways of imagining the relationship between Mr Polly's indigestion and social disorder. While novel offers a variety of different ways of conceptualising this relationship, it also draws a key distinction between its own theories and those of the traditional 'moralist', as the narrator puts it [9]. To this 'moralist', Wells writes, Mr Polly would have 'served as a figure of sinful discontent' [9]. However, Wells admonishes, 'that is because it is the habit of moralists to ignore material circumstances' [9]. Wells replaces such a diagnosis not with a single interpretation of Mr Polly's condition, but with a plethora of them, derived from

autointoxication theory, contemporary fears about the national condition, and from Wells's own non-fiction.

The History of Mr Polly can perhaps best be seen as Wells's tribute to the diversity and variety of theorizations of the significance of diet in the 1900s. Deliberately incoherent, deliberately challenging us to say how serious the narrator, and Wells himself, is being at any given point, the novel can be seen as an exploration of what a fictional writer might do with the startling array of new ways of thinking about food that appeared in the first decade of the Twentieth Century. Rather than whole-heartedly committing to any of them in particular, *The History of Mr Polly* seems to simultaneously commit to all of them at once – although never without the suspicion of being tongue-in-cheek. The novel seems determined to explore almost every possibility that such theories offer to the contemporary novelist – while at the same time keeping one eye on the reader, as if to see how much of this they will swallow.

Keywords: Food, fiction, modernity, English literature

Abstract

For a remarkably diverse range of writers in the first decade of the Twentieth Century, diet and malnutrition are topics of both individual and national urgency. Texts by British politicians, generals, medical practitioners, scientists, popular journalists and novelists anxiously insist upon the relationship between the internal unease of hungry or badly-fed stomachs and the unsettled condition of the national and imperial body politic.

III. Recenzii, miscelanea

STAREA DE SONET DE PAUL MICLĂU

Ariana BĂLAȘA

Volumul *Starea de sonet*¹, al profesorului, prozatorului, poetului și traducătorului de excepție Paul Miclău, publicat în urmă cu doi ani la Editura Muzeului Național al Literaturii Române, marchează bicentenarul sonetului românesc în maniera proprie creatorului, îngemănând în cele aproape 170 de pagini virtuozitatea tehnică, rigurozitatea și ludicul.

Sonetul este un elogiu adus ingeniozității critice, „prima poezie românească alcătuită după tiparul ilustrat în literatura italiană de nume de rezonanță unor Dante, Petrarca, Michelangelo, Ariosto, Tasso, iar dincolo de fruntariile Peninsulei de nu mai puțin celebrii Ronsard, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Baudelaire sau Eminescu”².

În pofida rigidității acestei forme de manifestare a poeziei, sonetul poate fi definit, cum o face Guglielmo Gorni, fără umbră de echivoc, „forma cea mai experimentată și stereotipă din versificația europeană”³, care nu încetează totuși, să ne surprindă, cu varietatea manierelor sale expresive.

Pe filieră latină (mai precis italiană și spaniolă) s-a transmis structura versului de unsprezece silabe (endecasilab), pe cea franceză – de douăsprezece silabe (alexandrin), iar pe cea engleză – zece silabe (decasilab).

În literatura română, începuturile sonetului se află sub semnul melanjului tipurilor enunțate și al unei oarecare indecizii privitoare la forma finală.

Modelul eminescian dispune ordinea ce „avea să consacre *formula canonică*, de inspirație petrarchistă, *endecasilabul iambic necenzurat* [s.n.]”⁴, pe care-o fructifică în creațiile lor sonetiști remarcabili ca Alexandru Macedonski, Mateiu Caragiale și Ion Barbu și e respectat întrutotul, mai târziu, de cei mai

¹ Paul Miclău, *Starea de sonet*, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2008.

² Mihai Dinu, *Elogiu ingeniozității metrice*, în *Prefața* la vol. Paul Miclău, *Starea de sonet*, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2008, p. 5.

³ Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 63.

⁴ Id., *ibid.*, pp. 6–7.

fecunzi sonetiști pe care i-a dat vreodată literatura română: Mihai Codreanu și Victor Eftimiu.

Există și o formă a alexandrinului, adoptată și personalizată de Ion Pillat și Vasile Voiculescu în creațiile lor, marcă aparentă a sfârșitului experimentelor prozodice.

*
* *

Autor a peste 500 de sonete, poetul Paul Miclău se situează cu certitudine în rândul înnoitorilor sonetului românesc.

El este cel care a propus o formulă metrică inedită: „ideea autorului nostru [...] este de a regândi schema metrică a versurilor sonetului astfel încât să se apropie de forma canonică a sonetului francez”⁵⁶.

Sonetele lui Paul Miclău, în marea lor majoritate, respectă criteriul clasic francez și anume, alternarea rimelor de tip masculin cu normele de tip feminin.

Originalitate și inovație – cele două elemente definitorii ale creației sale, transpar printre paginile *Stării de poem*.

Paul Miclău este „inventatorul” unui gen nou de alexandrin, alcătuit din douăsprezece silabe în cazul rimei masculine și din treisprezece silabe în cazul rimei feminine:

„În patul meu de vis îmi cresc absente flori
Pe care le mângâi cu degete plăpânde”

(*Absente flori*, p. 61)

Sonetul compus din versuri de măsuri inegale și sonetul fără rimă se pot enumera printre elementele înnoitoare aduse de poet acestei specii lirice, cum reiese din versurile:

„În palme capu-mi las împovărat de sens
de fostele dorințe uscate pe sub ceruri
prin brațe ele-mi curg dar nu ajung în sânge
îmi tremură în trup ca plopul fără vânt...”

(*Scrum de stele*, p. 25)

Sonetistul înlocuiește rima cu asonanța, sau le alternează, în funcție de exigențele melodice:

⁵ *Id., ibid.*, p. 7.

⁶ Sonetul francez se caracterizează prin măsura de 12 silabe (alexandrin) și segmentarea versului în două emistihuri separate de cenzura masculină. În poezia română, cenzura masculină este mai degrabă un „accident” decât o regulă.

„Un soare negru fu acum e incolor
substanță-i pentru timp ce nu mai vrea să curgă
lipsit fiind de-ntâmplări el n-are cum să sugă
valențele de sens din trai amețitor
Rămâne spațiu doar în care-ncet cobor
să urme caut în vis plasate pe o undă
ce se învâрте-n cerc cu iz pierdut de luncă
și cu fărâmi de cânt din vechiul meu obor
.....

*Doar verbul meu în cod pulsează ca structură
în ghemе răsucind a mea ciberfăptură
în care e cuprins divinul ritual”*

(Salt, p. 53)

Din combinarea versului alb cu suprimarea ciclică a celui de-al doilea emistih – rezultatul fiind o nouă variantă de sonet, absolut inedită în poezia românească.

În descendență simbolistă, profesorul Paul Miclău își farmecă cititorii cu sonorități verlainiene⁷:

„Îmi ninge pe poem cum plânge în oraș
cerneala s-a întins pe palida hârtie
iar literele curg și nimeni nu mai știe
că la ivirea lor era vre un făptaș
Nici sensul nu mai e deși el fu părtaș
inconturnabil chiar la actul de a scrie
cu undiri de gând în gravă psalmodie
din care răsărea un mit ca drept urmaș
În mine viscol cald îmi bântuie în sânge
iar craca de sub cord îmi pare că se frânge
silabele se tac la mijloc de nimic
Izvorul lor plâpând acum se oprește
un val de neînvinși în suflet mă lovește
iar zeei dinspre sori de mine se dezic”

(La mijloc de nimic, p. 28)

Volumul este alcătuit din trei părți intitulate sugestiv: *Cuiburi de înțeleș*, *Râu invers* și *Metasonete*, primele două fiind ilustrate de un sonet cu titlu identic, cu rol de ars poetica:

⁷ „Il pleur dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville;/ Quelle est cette langueur/ Qui pénètre mon coeur?” (Paul Verlaine, *Ariette*).

*„De mult am tot plouat cuvinte pe hârtie
impactul lor făcu mici cuiburi de-nțele
cu linii de matrici în care-adânc se țes
îmbolduri moi de cânt spre caldă euritmie”*

(*Cuiburi de-nțele*, p. 22)

sau în *Râu invers*:

*„Eu curg nevrând ori vrând în valuri spre trecuturi
și-n urmă maluri las cu arbori și-ntâmplări
ce se înscriu spontan în vagi oglinzi de zări
iar prin hazard revăd reușite ori rebuturi”*

(*Râu invers*, p. 104)

unde poetul își conturează fin portretul spiritual, el însuși parte a marelui univers prin care „curge” cu toate realizările și ratările sale.

Partea a treia, *Metasonete*, reunește un grupaj de douăsprezece sonete, care mărturisesc versificat puterea de a teoretiza poezia, cu sprijinul propriului său limbaj: *Pădurea de sonete*, *Matrici*, *Alexandrinul*, *Rimele*, *Scriitura*, *Tactilul*, *Verbul*, *Gustul*, *Sensul*, *Parfumul*, *Azul*, *Culorile*. Aici se dezvoltă, una câte una, extraordinarele calități didactice ale profesorului, capabil să ne ofere o adevărată lecție despre ceea ce este un sonet din punct de vedere prozodic, pur tehnic, o lecție despre ideea, tematica, imagistica și nu în ultimul rând despre „starea” transmisă destinatarului, cu instrumentele specifice simbolismului: gust, parfum, muzicalitate, culoare.

*„Cum se-mplinește-ntrebi, pădurea de sonete?
Ca orice codru-nalt, pe două simple căi;
Pe un teren variat, pe dealuri și pe văi,
Pe acolo și pe ici tulpini pot fi răzlețe*

.....
*De-oriunde or veni, eu arborii-î cultiv
Și-n cărți eu îi transpun, ori tainic, ori festiv.
Lecturii îi ofer, ca jocuri ori ca teste.”*

(*Pădurea de sonete*, p. 159)

Starea de sonet îi asigură autorului său, fără îndoială, locul binemeritat în galeria marilor sonetiști români, grație efortului de a depăși canoanele, de a încălca uneori regulile, reinstaurând altele noi și de a reîntineri o specie literară aparent inflexibilă.

***SURREALISM, ART AND MODERN SCIENCE:
RELATIVITY, QUANTUM MECHANICS,
EPISTEMOLOGY*** DE GAVIN PARKINSON

Petrișor MILITARU

Studiile despre suprarealism au rafinat și nuanțat receptarea acestei mișcări, făcând referire atât la teoriile cât și istoriile psihanalizei, ale medicinei, ale etnologiei, ale avangardei, ale literaturii și artei moderne, dar și a romantismului, simbolismului, hegelianismului sau marxismului. Însă, în ultimii ani, cercetătorii au început să ia în considerare entuziasmul suprarealiștilor pentru fizica modernă, considerând acest fapt ca fiind tot o trăsătură definitorie a teoriei și practicilor artistice dintre cele două războaie mondiale. Din această perspectivă, este ușor să ne dăm seama că obiectivul fundamental al studiului *Suprarealism, artă și știință modernă: relativitate, mecanică cuantică, epistemologie* (New Haven, Yale University Press, 2008) este să ofere prima istorie, analiză și interpretare cu caracter aproape exhaustiv, despre neobișnuita joncțiune dintre arta suprealistă și știința modernă. Cartea lui Gavin Parkinson pornește de la următoarea observație: chiar în aceeași perioadă, cea dintre cele două războaie mondiale, lua naștere și se dezvoltă suprarealismul și, în același timp, au avut mari descoperiri și în domeniul fizicii. Prin prisma modului în care suprealiștii receptează noile descoperiri științifice, această carte reprezintă prima cercetare sistematică din perspectiva istoriei, teoriei receptării și hermeneuticii a relației dintre suprarealism și teoria relativității, precum și dintre suprarealism și mecanica cuantică – pentru a numi numai două dintre descoperirile care au revoluționat știința modernă. Luând în considerare mai ales deceniul cuprins între 1920–1930 și mergând până în perioada războiului rece, Gavin Parkinson se referă, mai întâi, la descoperirile din fizica modernă care au avut loc în primul sfert al secolului XX, integrand aici contribuțiile unor cercetări precum Max Planck, Niels Bohr, Albert Einstein, Louis de Broglie, Werner Heisenberg, Max

Born, Paul Dirac sau Erwin Schrodinger, înainte de a ne oferi o privire de ansamblu, în șase capitole, asupra modului în care fizica modernă a fost înțeleasă din punct de vedere filosofic, politic, teoretic, analogic, metaforic, poetic, literar sau vizual, de către diferiți artiști care făceau parte din grupul suprarealist din Paris sau erau interesați de acest curent artistic. În acest context, Parkinson ne oferă o nouă grilă de lectură asupra artei și literaturii suprarealiste, referindu-se la scriitori și artiști reprezentativi pentru curentele artistice de avangardă, cum sunt André Breton, Georges Bataille, Salvador Dali, Roger Caillois, Max Ernst, Wolfgang Paalen, Roberto Matta, René Crevel sau chiar Tristan Tzara.

După cum ne putem da seama, suprarealismul a apărut în timpul celei mai spectaculoase perioade din istoria fizicii și, în același deceniu, și-a definit identitatea prin André Breton și Philippe Soupault, care au publicat atât volumul de versuri *Câmpurile magnetice* (1919), primul text scris folosind tehnica suprarealistă a „dicteului automat”, cât și cele două manifeste ale lui André Breton (din 1924 și cel din 1929-30) care erau traversate de receptarea teoriei relativității și a descoperirilor revoluționare din teoria cuantică. Totuși, această coincidență istorică nu a trecut complet neobservată: au fost câțiva exegeți, precum Michael Carrouges în *André Breton și conceptele fundamentale ale suprarealismului* (1974), care au subliniat faptul că suprarealismul a fost interesat de tot ceea ce ținea de domeniul științific sau experimental. Carrouges a fost primul care a relaționat ideile lui Gaston Bachelard ca filosof al științei și cele ale fizicianului Louis de Broglie cu poetica suprarealistă, de Broglie fiind una din figurile centrale ale mecanicii cuantice. După Carrouges, poezia suprarealistă și limbajul matematic al fizicii cuantice au în comun simbolismul lipsit de reprezentarea naturalistică, ceea ce este o intuiție a autorului fără a avea ca suport o teorie a cunoașterii. Dar, orice istoric de după Foucault recunoaște valoarea situării operelor artistice sau a textelor în granițele unui câmp epistemic, o mișcare de care Breton însuși era conștient, după cum subliniază Gavin Parkinson. În schimb, dacă paralele speculative între suprarealism și fizica modernă s-au tot făcut fie de suprarealiști, fie de diferiți exegeți, studiul de față ține cont și de fundamentele istorice ale obiectului cercetat și de coordonatele epistemologice ale epocii. După observațiile lui Carrouges privind relația dintre arta suprarealistă și fizică, cercetarea a fost continuată de Virginia Pallott Williams în *Suprarealismul, filosofia cuantică și primul război mondial* (1980) și de Linda Dalrymple Henderson, care în articolul *Cea de-a patra dimensiune și geometria non-euclidiană în arta modernă* (1983) reevaluează impactul asupra artei al geometriei non-euclidiene și al spațiilor abstracte, uneori mistice ce cuprind mai mult de trei dimensiuni. Parkinson realizează o

examinare a receptării de noi descoperiri în fizică de către suprarrealiști și de susținătorii acestei mișcări, de aceea va începe prin a descoperi conexiunile empirice dintre cele două domenii și se va folosi de ele pentru a propune diferite legături epistemologice între știință, artă și literatură. În mod evident Bachelard și De Broglie sunt importanți pentru studiul lui Parkinson, dar aceștia vor fi integrați mai degrabă în sfera istorico-epistemologică a cercetării, fiindcă chiar dacă observațiile lor pornesc de la idei obiective, pur științifice, impactul lor asupra artei vine mai degrabă din noutatea și prospețimea pe care aceste idei o aduc și la nivelul teoriei cunoașterii, în general.

Deși implicațiile epistemologice pe care le-a avut teoria relativității și mecanica cuantică au fost inițial recunoscute doar de către o parte dintre fizicieni, epistemologia care a rezultat de aici a devenit cunoscută marelui public prin scrierile de filozofie a științei și istoria științei, un rol important avându-l în acest sens Stéphane Lupasco (pe care din nefericire Parkinson îl omite), Gaston Bachelard și Louis de Broglie. Parkinson dă studiului său structură cronologică: primul capitol vorbește de conceptele cheie și implicațiile epistemologice ale noii fizici, iar al doilea capitol este dedicat lui Breton și aduce în prim plan o schiță a acestuia din care se poate deduce că originile suprarrealismului se datorează, mai mult decât părea la prima vedere, și teoriei relativității. Cu toate că la începutul anilor '20 Breton era preocupat de această teorie, interesul lui scade treptat, urmând ca în anii '30 să considere din nou fizica modernă ca unul din domeniile care are multe de oferit suprarrealismului. Cercetătorul englez explică entuziasmul reînnoit al teoreticianului suprarrealismului folosindu-se de o analiză comparativă a eseurilor lui Bachelard de filozofie a științei și a eseului lui Breton – *Criza obiectului* (1936). În acest punct, miza cercetării lui Parkinson este sintetizată într-o interogație fundamentală de la finalul celui de-al treilea capitol: „Cum ar putea suprarrealismul, care din primele sale zile și-a datorat existența, identitatea și vitalitatea continuă unui angajament anti-pozitivist cu lumea, să își tragă seva dintr-un câmp de teorie și experimentare care în mod tradițional își bazează cunoștințele pe un mod strict empiric de investigare?”

Pe de altă parte, textele critice din acest studiu cuprind analize complexe ce au în centru și alte creații reprezentative pentru poetica suprarrealistă corelate cu diferite lucrări științifice ce au contribuit în mod fundamental la dezvoltarea mișcării. Iată câteva exemple de astfel de studii comparatiste edificatoare: textul *Corpuri celeste* (1938) al lui Georges Bataille și schița lui Arthur Eddington – *Rotația galaxiei* (1930), ideile criticului de artă Carl Einstein și a istoricului religiilor Henri-Charles Puech și imaginile proto-postmoderne al unei fragmentări interne și externe, dispersiunea și dislocarea posibilităților descriptive dintr-o schiță teoretică în care pictura lui Roberto Matta din anii '40,

trimiteri la manifestul *Artă și Știință* semnat de Wolfgang Paalen, jurnalul științific al lui Max Ernst, intitulat chiar *Naturwissenschaften* (1934) și, desigur, textele și lucrările lui Dali care era fascinat de particulele atomice și de structura ADN-ului, în aceeași măsură ca și de credința catolică sau geometria sacră. În concluzie, cartea lui Parkinson nu este o lucrare de epistemologie sau o încercare de a evalua diferențele sau similitudinile dintre artă și știință, ci își propune să ofere o istorie a receptării fizicii moderne de către artiștii și scriitorii suprarealiști. Nici măcar parțial, arta și literatura suprarealiste nu sunt (și nici nu pot fi!) o ilustrare a unor teorii sau descoperiri științifice, însă între imaginarul științific și cel artistic există *punți* (de tipul celor existente în metodologia transdisciplinară) ce ne pot facilita aprofundarea universului artistic, cel puțin, dacă nu chiar epistemologic.

TRANSLATING LUCIANO ERBA: A CONVERSATION WITH PETER ROBINSON

What is your view of translation in general?

Translation is ubiquitous: it's everywhere. The English language has been created by innumerable acts of translation — literal translation, in the sense of people taking words from one place and moving them to another. I'm deep in debt to all the translators who have made available, or relatively so, works in languages I'll never command. Italy strikes me as having a much more active culture in this respect: very many more works are available in translation there than in England. I have particularly benefited from bilingual editions of poetry in Germanic languages with Italian *testo a fronte*, and recently published a short book called *Poetry & Translation: The Art of the Impossible* (Liverpool University Press) in which I explore my views of the subject. The aim is to address and dissolve the paradox that many poets and critics — Robert Frost and Marjorie Perloff, for example — point out that the poetry is what gets lost in translation ... and yet at the same time there are as many translations of poetry being published now as ever, if not more. I know of four competing complete versions of César Vallejo's *Los heraldos negros*, for example. For me the paradox lies in the fact that Frost and Perloff are quite right, in their terms, and yet all those translators of poetry are not wrong to keep doing it to the best of their abilities. The interesting thing for me in writing the book is to notice how many damaging and even malign consequences there are in the assumption that poetry is untranslatable, while people are translating it all the time, and, equally, how many implications and consequences there are in attempting to work and think in a situation where that paradox, that contradiction, is dissolved.

So you agree then that the poetry does 'get lost in translation'?

Yes, I do. The first experience of making a translation seems to me inevitably one of loss. You start translating because you have responded to an original, have felt an affinity with it, or suddenly sensed a link between what it does, and what you might do to render it in your language; but as soon as you start to work

the words you put down to render the sense of the original have little or no poetic affinity — they don't conjoin in the way that a poem of your own might be composed precisely by listening to the sound affinities between the words. The cohesion of the original comes apart in your hands, and it can't be precisely reproduced at all in the second language because of the obvious fact that the relationships between sound and sense don't perfectly match each other in different languages. But what I argue in my book is that this is not only true of poetry. Strictly speaking, everything gets lost in any translation. What follows from this is that the translation of poetry is merely an extreme example of what faces any translator or interpreter in any piece of work. This is how I go about dissolving the paradox — by showing how the strict impossibility of translation is what constitutes the normal circumstances in which translations are made.

What first drew you to Luciano Erba's poetry?

It's the uniqueness of a particular poet's work that invites you to try and translate it in the first place, or even just to read it. I remember as a young university student being fascinated by the last lines of Ezra Pound's 'Villanelle: The Psychological Hour' which goes 'Only another man's note: / "Dear Pound, I am leaving England." 'I've written an essay on Vittorio Sereni's translation, 'Villanella: il momento psicologico', which he published in *Gli immediati dintorni*. That 'other man's note' seemed to end Pound's poem so perfectly, and yet came in at an apparently complete tangent. How could it work? Why were those words significantly relevant? I had a similar sensation with the last line of Luciano Erba's 'La Grande Jeanne' when I first read it in an anthology: 'aveva già un cappello/ blu, largo, e con tre giri di tulle' [she had a hat already/ broad, blue, and with three turns of tulle']. I felt the same: how could this be the ending of a poem? In that sense, translating is another form of studying, of close reading, and trying to understand the intimate structures of a unique poet's work. One of the things that this points to about Erba's poetry, though, is how closely connected with ordinary things, encounters with people, and suggestively simple experiences it is. Actually, though, even before I came across 'La Grande Jeanne' in an anthology, I had heard of Erba in Sereni's 'L'alibi e il beneficio', where there is a brief quotation from his 'Tabula rasa?' So reading Sereni had alerted me to the existence of this other poet, and when I started to explore Italian poetry more widely in anthologies I was looking out for him. That's how I encountered the puzzle of what made his poems work.

Were there any particular difficulties with regard to Erba's poetry?

Well, I have to admit that I've done many translations from different poets in the past and have come out with feelings of acute dissatisfaction. So the thing to say

about some of the first poems by Erba that I translated is that they did come out as not so totally dissatisfying. Before we get to the difficulties, then, let me say why I felt able to translate him at all. The reasons for this might have a number of aspects. There's the question of affinity. Back in the mid-1980s I ended a poem called 'Their Late Effects', set in Verona, like this: 'here, on a bus / in motion, yellow, / underneath the cherry trees.' I bought a copy of *L'ippopotamo* (1989) in Parma a few years after it had come out and found there the ending of 'La vida es...': 'di un autobus/ in corsa, giallo, sotto gli ippocastani.' They're so similar that I'm inclined to think I must have read the poem in a bookshop in its earlier appearance in the Scheiwiller volume *Il tranviere metafisico*, a book I only bought a copy of much later, second hand, because it also included some of Erba's own translations. If I had read the Erba poem, then I must have subliminally recalled something of it for my poem, written back in England, one in which I misremember the colour of the Veronese buses (they're orange) and get the type of tree wrong too: in that street they are actually Judas trees. The terms of the affinity are all there in that line and a half of Erba's as well: a city scene, an ordinary bus ride, a tree-lined avenue. If you translate that into English, you've got something concrete to render accurately and work with. It's much harder to do the more aulic, abstract, emotional language of some Italian poetry that articulates emotions and ideas without embedding them in material situations. The other thing is that Erba has studied Anglo-American and French poetry, as I have, and he writes in an Italian version of the traditionally based but freely improvised rhythms of modern poetry. Encountering poetry for the first time in the late 1960s and early 1970s — that was the technical situation that I taught myself to understand and personalize.

To what extent did you collaborate with the poet himself in making these translations?

The whole story is that I started occasionally translating poems by Erba in the 1980s and early 1990s, at first for my own interest, and then for a projected anthology that never came out. Then, in 2002, I published a collection called *The Great Friend and Other Translated Poems* that included four of those 'private' translations from his works. At about that time, I met an English poet called Mairi MacInnes and her husband John McCormick, who had known Luciano since meeting in the early 1950s at a Salzburg summer school. I happened to mention that I liked his poetry and had translated some of it, and they suggested I get in touch with him and his wife Mimia. We met and I talked about the translations I'd done, and how I hoped it might be possible to publish a book sometime. So the choices of the poems are mine, while the translations were all made by me, alone at first, and then with occasional advice either from

my wife or, in the case of some early ones, from Marcus Perryman. It was only after Princeton had agreed to publish what became *The Greener Meadow: Selected Poems of Luciano Erba* (2007) that I started to work more closely with the Erbas. Even so, it meant that I would make the translation; then I would come and ask questions about details, either for the notes, or to improve the rendering of a word, phrase, or line. Then, at the copy-editing and proof reading stage, Mimia Erba went through all the translations carefully noting details which I might like to look at or reconsider, and at that point I would send my revisions back to Milan for discussion. Together they were very helpful indeed, and the book would not be as it is without their care and attention. Altogether, it's a very accurately finished and proofread book, thanks to the copy-editor, Jodie Beder, who spotted a minute but crucial typo in the Italian edition I was using, and to the Erbas, and my wife Ornella Trevisan. So when the book was awarded the John Florio Prize in September 2008 the entire experience was rounded off in an unusually happy fashion.

When you translate prose, do you come across similar difficulties, or for poetry are the problems of a different nature?

The job is the same, but the methods are significantly different because what makes the two art forms work is crucially different. Translating prose I've only ever done in collaboration, either with my wife or with Marcus, the co-translator of *Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni* (University of Chicago Press, 2006). Poems, modern poems anyway, tend to be like hothouses, test beds, or echo chambers, in which minutely inventive interconnections of language can be made to produce profound effects in small spaces. Translating them, in my view, involves recreating in a different language as much of that sense of a unique solution to a unique problem as can be found in the original. This might involve allowing a good deal of the strangeness, the originality, of the original poem into the translation as can be sustained within the confines of the second language and its natural contours. Prose is so much more prolix, even poet's prose, though not prose poems, or not necessarily; in translating prose you need to establish a possible and sustainable idiom in the second language, and this tends to require a freer hand with the idiomatic and colloquial aspects of the original... But I should add that I have much less experience of translating prose.

How much difficulty is there in translating from one metrical form to another?

That languages have different sonic structures tends to mean that their metrical systems, however similar in Europe, are nonetheless never exactly the same. There is plenty of room for close imitation of metrical effects, of enjambments,

and the sequenced release of sense in lines. If you are going to try and translate the materials of the original as accurately as possible, you will have to give up its exact metrical shape, both because metrical shapes also don't have perfect matches between languages, and because the semantic units, put together, will not superimpose one on the other. So I don't translate from one metrical form into another; I don't say, ah yes, this is an *endecasillabo*, I'll have to do that as a pentameter with a feminine ending. No, I translate the sense of the line as best I can, and at the same time I'm listening to the English words and, activating my own habits as a listening poet, I try and hear affinities that will form poetic shapes in the translation. I'm trying to minimize the extent of cohesion collapse, even as I'm aware of it happening. So 'porta un giubbetto di pelle / o farsetti di plastica scura / lavora alle fiere' from 'Angeli neri' comes out as 'she wears a little black jacket / or doublets of dark plastic /she works at fairs': 'wears' rhymes with 'fairs', and there's a chain of assonantal notes in 'black jacket', 'dark plastic', and 'works' to cement the lines together; metrically, they are in three-stress patterns with syllable lengths of 8, 7, and (if you read the whole third line) 8 again. Re-reading it, I notice that to construct this equivalence, I've allowed myself to underline the 'black angel' idea from the title by assuming that the leather jacket is 'black' and that black jackets will be 'leather', so that in this case I've not stuck strictly to the Italian words, but assumed that the visual and social image is carried by the English version. Formally what I'm doing is casting Italian lyric lines into close English equivalents, and reconstructing sound affinities in the entirely different harmonic sequences of the second language.

How important are metre and poetic structure when translating from one language to another?

If you mean how important is poetic structure to the shaping of the translation, then I'd say essential. Without it, you aren't translating a poem into a poem, so you are not really translating it at all. Similarly, understanding the importance of the metre and the poetic structure of the original to its functioning as a poem is essential to reading it properly. So that is part of the translator's knowledge of the original that must, by whatever equivalence, also be acknowledged in the rendering. However, given that you can't exactly reproduce the metres of one language culture in those of another, I think the issue is how much freedom you allow yourself when it comes to recasting the original text into a form congenial to the translator. In the example discussed just now, Erba's lines are one or two syllables longer than mine, but the lineation and deployment of the material is very close. That's how I tend to aim to do it. However, one of the first examples of this I thought a lot about is Charles Tomlinson's use of a modernist three-step

line (derived from William Carlos Williams) to translate poems by Antonio Machado written in more straightforwardly lineated and rhymed lines. Sereni occasionally allows himself similar freedoms too, as when, for example, he translates the René Char prose poem 'Ébriété' into the free-verse lyric 'Ebbrezza', or when he renders the unrhymed, casually punctuated W. C. Williams poem 'A Flowing River' as the three end-stopped sentences of 'Corrente' with its beautiful closing rhyme of 'corrente' and 'mente' — the latter word rendering 'thought', not 'mind'. My own preference is to avoid the over-layering impositions of the Tomlinson kind, and I'd be wary of doing a prose poem as a poetic lyric, but I would allow myself the delicately judged freedom of finessing that Sereni finds in completing his Williams translation. It seems to me that without such flexibility in the minute detail of a rendering, the poet in the second language cannot work at all.

Does the translator have a moral or aesthetic responsibility in transmitting the original text into another language?

Translation is one of those interesting situations in which you can ask yourself what the relations between the moral and the aesthetic are. Perhaps one way to address this question would be to wonder what translating would be like if you had no responsibilities of those kinds at all. You would probably find it very difficult to decide at any point between the innumerable possible ways of rendering expressions in other languages. I reject the idea that there is a literal or natural translation for any particular expression you happen to encounter. This might appear to be true with some very simple sentences taken in isolation, but even then, if looked at closely, it may prove merely habitual or lazy to assume that the phrase you think of is the literal one or the only one. So as soon as you realize that there are different ways of rendering anything someone says or writes in another language, then you are faced with choices — and choices require guidelines or principles, and such like, to give the terms and the arguments upon which the choices are either instinctually or eventually made. The ethics surrounding ideas of fidelity and the practised aesthetic judging that gives you reason to believe that one rhythm or nuance is more felicitous than another, these are vastly helpful, indeed necessary, in making translations of any kind, but especially literary and poetic ones. So I'd be inclined not to think of moral or aesthetic responsibility as limitations on the translator's freedom, but as enabling structures that allow rational choices during the work to take place. There are many ideas concerning the composition of poetry, whether they are those related to traditional forms like the sonnet or the sestina, or arbitrary constraints like those of the OULIPO group in Paris, which have it that without

constrictions and limits with which the poet must struggle no art can be made. I'm inclined to think the same is true of good translation. Without the imposition of constraints, meaningful choice cannot take place.

What pleasure did you find in particular in translating Erba's work?

The feeling of being able to produce English renderings without evident errors of translation, and which nevertheless sound like poems in their own right was a satisfaction. The feeling of being in the company of a natural and congenial poet is always reassuring, and can be inspiring when you find yourself writing works of your own. There was also the pleasure of coming much closer to an intimately creative experience of Italian city life, of twentieth-century Italian history, and of being able, almost, to see the world through someone else's eyes. Such pleasures might occur when translating anyone, but, again, I think the fact that Erba's work is so closely connected with his way of living, his cultured sensibility, and the immediate surroundings of his life in Milan and elsewhere meant that my own vision of Italian life has been developed and perhaps changed. That's an enormous gift, the sort of thing that really good poetry can do, and it doesn't come to you without experiencing the pleasures of reading — and, after all, translation in this sense is, once again, just the most intense form of reading you can do.

How important is translation in the acquisition of a foreign language?

While you will probably enlarge your passive vocabulary, you'll never learn to speak another language by working at translating its literature. However, if you also go to the country, or countries, where they speak that language to discuss the translations with collaborators and others, native speakers or the writers themselves, then that will almost certainly help with your practical skills. It will get you involved with the culture from which you are translating, and that should help too. You might even get emotionally involved with someone from that culture, as I did, and that certainly will help. Translating is not likely to do you any harm in learning another language, but should probably not be mistaken for learning it. After all, the most important requirement when translating, and especially translating poetry, is knowledge of your native language. Equally, though, studying and working on and internalizing another language will be a very good way of enlarging your first language knowledge, skill, and literary techniques. In contemporary Europe and indeed the modern world, I'd recommend that to anyone.

LUCIANO ERBA: THREE UNCOLLECTED TRANSLATIONS BY PETER ROBINSON

VIAGGIATORI

È un giorno di bianchi pennacchi
di fumo stampato sul cielo
da un vento che porta neve
e arrossa le mani dei preti

è un prato un po' fuori città
tra cose in uso e in disuso
tra case senza balconi
e un margine di ferrovia

vi asciugano molte lenzuola
con panni di vari colori
dal viola a lievissimi rosa

vi corre accanto il mio treno
annoto: bucato sui fili
più altri segnali femminili.

TRAVELLERS

It's a day of white plumes
of smoke stamped on the sky
from a wind that brings snow
and reddens priests' hands

it's a meadow a bit beyond town
among things in use or disuse
among houses with no balconies
and a railway track's margins

there they dry many bed-sheets
with clothes of different hues
from violet to palest rose

there alongside my train runs
I note down: washing on the lines
plus other womanly signs

da *L'hippopotamo* (1989)

I PICCIONI IN CITTÀ

Sì, anche loro, i piccioni in città
così meno graziosi degli uccelli di bosco,
i piccioni che non attraversano i mari
(invece i gabbiani, accattoni di lusso...)
loro, i piccioni in città
volano tra tetti e selciato
o nei campi di tiro al piccione
aprono le ali tra cielo e terra
fosse pure una volta sola
ma *there are more things*
between heaven and earth...
ad esempio loro, i piccioni in città
e altre cose che non si capiscono
che non si riescono neanche ad immaginare.

da *Remi in barca* (2006)

THE CITY PIGEONS

Yes, them too, the city's pigeons
so much less graceful than woodland birds,
pigeons that don't cross over seas
(seagulls on the other hand, deluxe rag-pickers...)
them, the city's pigeons
they fly between roofs and pavement
or in the pigeon-shoot fields
spread their wings between earth and sky
be it for the one time only
but *there are more things*

between heaven and earth...
them for example, the city's pigeons
and other things you cannot understand
you aren't even able to imagine.

A CACCIA D'IMMAGINI

Mistero, ti vediamo con la coda dell'occhio
ti sfioriamo, forse già nei dintorni della verità
premendo la mano sulla fronte
si succedono tante immagini
che imprigioniamo in una rete di parole
se invece si prende il mento tra pollice e indice
la rete resta vuota, due più due fa quattro
un po' la stessa differenza
tra una donna che passa in mezzo ai fiori
e la stessa che, sempre a primavera,
passa, dove che sia, ma non tra i fiori.

da *Le contraddizioni* (2007)

À LA CHASSE D'IMAGES

Mystery, we see you from the corner of our eye
brush by you, perhaps on truth's outskirts already
putting a hand to the forehead
there come out many images
which we imprison in a net of words
if instead you hold chin between thumb and forefinger
the net remains empty, two plus two's four
something like the difference
between a woman passing by amid flowers
and the same who, still in springtime,
passes, wherever, but not through flowers.